

TAMPEREEN YLIOPISTO

Matias Nurminen

TULOSSA VIETTELIJÄKSI, HALUSTA KIRJOITTAJAKSI

**Viettelykertomusta ja kaunokirjallisuutta ohjaavien roolien ja halujen analoginen
suhde 1800-luvun alun jälkeisessä viettelytraditiossa**

Kertomus- ja tekstiteorian pro gradu -tutkielma

Tampere 2016

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

NURMINEN, MATIAS: Tulossa viettelijäksi, halusta kirjoittajaksi. Viettelykertomusta ja kaunokirjallisuutta ohjaavien roolien ja halujen analoginen suhde 1800-luvun alun jälkeisessä viettelytraditiossa

Pro gradu -tutkielma, 111 s.

Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot

Huhtikuu 2016

Tutkielmani käsittelee 1800-luvun alun jälkeen ilmestyneitä viettelykertomuksia ja tuon tradition analogista suhdetta kertomuksen ympärille rakentuviin rooleihin. Lähtökohtanani on ajatus kirjoittamisesta viettelemisenä, jolloin kirjoittajan ja lukijan roolit sekä suhde ovat analogisesti rinnasteiset viettelijän ja vieteltävän vastaaviin rooleihin. Tulkitsem tällaisen analogian kautta kolmea erilaista viettelykertomusta, eli Gustave Flaubertin klassisesti viettelykseen yhdistettyä teosta *Rouva Bovary* (1857, alkuteos *Madame Bovary*), F. Scott Fitzgeraldin aikakausiromaania *The Great Gatsby* (1925) ja Neil Straussin viettelykulttuurista kertovaa paljastuskirjaa *The Game. Penetrating the Secret Society of Pickup Artists* (2005). Tarkastelussani nämä teokset ja viettelykertomusten traditio paljastavat juonien taakse kätkeytyä kertomuksesta itsestään keskustelevia tasoja. Esitän näiden viettelykertomuksiin sisäänrakennettujen kirjallisten keskustelujen heijastavan kertomuksessa tapahtuvia muutoksia, jolloin viettelykertomus on avain lukemisen ja kirjoittamisen halujen ymmärtämiseen.

Tutkielman teoreettinen viitekehys on kohdeteosten tapaan kolmitahoinen. Ensimmäinen näkökulma on muun muassa Peter Brooks'n ja René Girardin teoretisoiman halun ilmentyminen kertomuksessa ja toisaalta analogisesti viettelyksessä. Tulkitsem teoksesta *Rouva Bovary* paljastaa, miten viettelijä ja vieteltävä haluavat viettelykseltä täysin eri asioita. Toinen näkökulma on Harold Bloomin vaikutusahdistus, jonka näen eräänlaisena kirjoittajaa ja siten myös viettelijää ajavana voimana. Runoilijoiden välisiä vaikutussuhteita kuvaamaan tarkoitettu vaikutusahdistus näkyy *The Great Gatsbyn* sivuilla teoksen viettelijähahmojen välisessä taistelussa sekä intertekstuaalisena suhteena aiempaan viettelytraditioon. Kolmas näkökulma käyttää jälkiklassisen narratologian terminologiaa, ja tarkastelen siis miten kerrottavuuden ja kerronnallisuuden tasoista käydään viettelyksessä jatkuvaa hienosäätävää neuvottelua. *The Game*n viettelijät kehittelevät vieteltävien hurmaamiseksi mitä monimutkaisimpia temppuja, mutta lopulta kyse on mehukkaimman kertomuksen metsästämisestä toisten viettelijöiden kunnioituksen voittamiseksi. Metodiltaan tutkielmani on deskriptiivistä poetiikkaa, jolloin viettelykertomukset itsessään toimivat ikään kuin metodina lukemisen, kirjoittamisen ja kertomuksen tarkastelussa.

Tarkastelussani kohdeteoksista ja viettelykertomuksen traditiosta paljastuu sekä aiemmassa tutkimuksessa huomaamatta jääneitä yhteyksiä teosten välillä että kertomuksesta itsestään keskustelevia tasoja. Vaikka viettelyksen ja kertomuksen sekä näiden roolien välille ei voida rakentaa kaiken kattavaa tulkintasuhdetta, viimeaikaisissa viettelykertomuksissa on viitteitä jonkinlaisesta muutoksesta, joka näkyy niin viettelyksessä kuin analogisesti kertomuksessakin.

Viettelykertomusten traditio on rikas, ja etenkin 1800-luvun alun jälkeinen viettelykertomus jäänyt aiemmassa tutkimuksessa liian vähälle huomiolle. Tutkielmani toimiikin teoreettisena avauksena uuden länsimaisen viettelykertomuksen tutkimukseen. Alustan tutkielmassani myös laajempaa viettelyksen kulttuurisen merkityksen etsintää kirjallisuuden ulkopuolelle jäävistä ilmiöistä, kuten esimerkiksi myynti, mainonta ja politiikka.

Asiasanat: viettelykertomus, halu, vaikutusahdistus, kerrottavuus, kerronnallisuus, jälkiklassinen narratologia

Sisällysluettelo

1 Johdanto.....	1
1.1 Viettelykertomus ja tutkittava analogia	1
1.2 Kohdeteokset ja tutkielman teoreettinen pohja.....	3
1.3 Tutkielman eteneminen ja tavoitteet	7
2 Viettelys ja analogia kirjallisuuteen	9
2.1 Viettelykertomuksen olemus ja historia	9
2.2 Viettelykertomuksen tutkimuksen harharetket.....	13
3 Halusta hallintaan, eli kuinka rouva Bovary halusi liikaa	18
3.1 Halu, joka johdattaa sinut kertomukseen	18
3.2 <i>Rouva Bovary</i> ja lukijaa kiduttava halu	22
3.3 Viettelemisen kilpailevat halut.....	26
3.4 Rodolphe ja viettelevän kirjoittajan itsekkyyks.....	30
4 Jay Gatsbyn vaikutusahdistus	35
4.1 Vaikutusahdistuksen paluu	35
4.2 <i>The Great Gatsby</i> ja tee-se-itse-viettelijä.....	40
4.3 Vaikuttajista ahdistujiin – parodiasta alluusioon ja takaisin	45
4.4 Taistelu maailmoista, sivuista, sanoista	52
5 Traditio ja analogia muutoksessa – viettelyksen uusi nousu ja uho.....	57
5.1 <i>The Game</i> ja pelin henki	58
5.2 Kerrottava ja kerronnallinen viettely.....	61
5.3 Kertomuksen hallitsijoiden matkassa	65
5.4 Viettelijän ja kirjoittajan työkalupakki	71
5.4.1 Näennäisen virtuaalisuuden houkutus	71
5.4.2 Kerrottavuuden rajat ja pimeä puoli.....	75
5.4.3 Ennui ja ylikuumentunut nykyviettelys.....	78
6 Viettelijöiden päättymätön tarina, tai miten taistelu melkein voitettiin	84
6.1 Paluu kohdeteoksiin: It's going to be legen – wait for it... – dary! Legendary!.....	84
6.2 Analogian perintöä odotellessa.....	92
7 Lopuksi	100
Lähteet	103

1 Johdanto

1.1 Viettelykertomus ja tutkittava analogia

Viettelys läpäisee kauttaaltaan länsimaisen kirjallisuuden historian. Koko kulttuurimme olisi muotoutunut erilaiseksi, mikäli Raamatun kielletty hedelmä, jonka Eeva syö käärmeen viettelemänä, olisi jäänyt riippumaan oksalle. Keskiajalla viettelykertomuksissa seikkailivat muun muassa paheelliset munkit, kun taas 1600-luvulla kyltymätön hurjapää Don Juan valloitti naisten lisäksi lukijoiden sydämiä kymmenissä variaatioissa espanjalaisesta viettelylegendasta. Seikkailija-kirjailija Giacomo Casanovan (1725–1798) omaelämäkerta lukuisine värikkäine naisseikkailuineen teki kirjoittajansa nimestä viettelijän synonyymien. Aina Choderlos de Laclos’n *Vaarallisien suhteiden* (1782) viekkaista markiisittarista jokaiseen James Bondin seikkailuun ja *Friends*-sitcomin Joeyn iskurepliikkiin ”How you doin’?” viettelys on läsnä. Viettelys on eräs noista teemoista, jotka tekevät kerta toisensa jälkeen paluun kirjallisuuden keskiöön. Kirjallisuustieteessä aihetta luotaavat avaukset ovat kuitenkin harvassa, ja 1800-luvun alun jälkeiseen viettelykertomukseen ei tutkimuksessa voida sanoa tehdyn edes pintaraapaisua. Tutkielmani pyrkiikin tarjoamaan kertomusteoreettisen vastauksen kysymykseen ”mikä on 1800-luvun alun jälkeisen viettelyskertomuksen merkitys länsimaisen kirjallisuuden historiassa?”.

Vastatakseni kysymykseen on otettava sivuaskel tarkastelemaan rinnastusta kirjoittamisen ja viettelemisen välillä. Tämä jos ei sentään yleinen, niin ainakin järkeenkäypä rinnastus on käytännössä kirjoittajan ja lukijan roolien vertautumista viettelyksen osapuoliin, eli viettelijään ja vieteltyyn. Kirjoittaja herättää lukijassa halun lukea ja tietää, siis jatkaa kertomuksen lukemista sivu sivulta takakanteen asti. Kertomus on viettelystä, ja kirjoittajan tavoin viettelijä tahollaan hurmaa ja taivuttaa vieteltävän tahtoonsa sanoillaan. Kertomuksen ja viettelyksen ympärille rakentuvat roolit ovat analogisessa suhteessa.¹ Tuota suhdetta tarkastelemalla pääsemme lähemmäs viettelykertomuksen todellista merkitystä: väitän viettelykertomuksen tematisoivan kirjallisia rooleja siten, että vietteleminen näyttäytyy lähtökohtaisesti kertomuksen tarjoamisena vieteltävälle. Itse viettelys on simulaatio siitä, mitä tapahtuu kirjoittajan ja lukijan välillä. Analoginen suhde piileskelee viettelykertomuksessa kautta sen historian, mutta varsinkin myöhempi,

¹ Käytän tutkielmassani termiä analogia, joka tarkoittaa kahden suhteen samankaltaisuutta. Usein yhteyden kuvauksessa käytetty termi metafora on tässä tapauksessa vajavainen, sillä se kuvastaa kahden asian samankaltaisuutta, jonka metafora ikään kuin luo sanojen vuorovaikutuksessa (Black 1954, 284–285). Dedre Gentner määrittelee analogian ”erilaisten tilanteiden väliseksi osittaisiksi samankaltaisuuksiksi, jotka tukevat laajempia päätelmiä”. Hän jatkaa analogiaa käytettävän oppimisessa, ongelmanratkaisussa ja päättelyssä, mentaalimallina uuden alueen ymmärtämiseen, luovana tilana, kommunikaatiossa ja suostuttelussa sekä kognitiivisten prosessien pohjana. (Gentner 1998, 107.) Analogia myös usein pyrkii selittämään jotain monimutkaisempaa suhdetta yksinkertaisemman kautta: tutkielmassani viettelykertomuksen roolit ja olemus kuvaavat kaunokirjallisuuden roolien ja kertomuksen piirteitä, mutta uskon analogian ruokkivan itseään ja siis heijastavan molempiin suuntiin. Analogian merkitys tässä tutkielmassa onkin sen tarjoama mentaalimalli kertomuksen ymmärtämiseen, mutta näen kysymyksenasettelun mahdollistavan myös luovan tilan tarkasteltavien ilmiöiden ympärille.

1800-luvun jälkeinen traditio osallistuu aktiivisesti kirjalliseen keskusteluun. Viettelykertomus onkin väylä ymmärtämään paremmin niin viettelijän ja vieteltävän kuin kirjoittajan ja lukijan välistä suhdetta.

Tutkielmassani esitän kertomusta ja viettelystä yhdistävän analogiani kautta kolme pääväitettä: 1) viettelykertomus, ja itsessään viettelyksen akti, simuloi ja tematisoi kertomuksen ympärille rakentuvia rooleja siten, että viettelijän ja vieteltävän suhde voi auttaa tulkitsemaan kirjoittajan ja lukijan välillä olevaa vastaavaa suhdetta; 2) kertomusten viettelijöitä toimintaan ajava voima ei ole halu vieteltävään, vaan halua voittaa tai ainakin *olla kuin* muut viettelijät, mikä on nähtävissä analogisesti myös kirjoittajien välillä kirjoittamisen halun teoretisoinneissa; 3) 1800-luvulla marginaaliin siirtynyt viettelykertomus on palannut valtavirtaan vuosituhannen vaihteessa, mutta viettelykselle tunnusomainen manipuloiva hienovaraisuus on väistynyt yhä enemmän toistoon ja keskustelun hallintaan nojaavan viettelyksen tieltä. Teoreettisena lähtökohtana näiden väitteiden tarkastelulle on yhdistelmä niin viettelykertomuksen kuin kirjoittamisen ja lukemisen halun teoretisointeja, havaintoja kirjoittajia ohjaavasta ”vaikutusahdistuksesta” sekä jälkiklassista narratologiaa.² Metodologisesti tutkielmani lähenee deskriptiivistä poetiikkaa, sillä viettelykertomuksista tekemieni tulkintojen kautta syntyy uudenlaisia näkökulmia kommunikaatioon kirjoittajan ja lukijan välillä.³ Viettelykertomukset ovat siis metodi itsensä kirjoittamisen, lukemisen ja kertomuksen tarkasteluun. Teoreettista välineistöä avaan tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

Kohdeteoksina käytän tutkielmassani kolmea viettelykertomukseksi miellettyä teosta: Gustave Flaubertin klassinen viettelykertomus *Rouva Bovary* (1857, alkuteos *Madame Bovary*) kuvaa vieteltäväksi antautuvaa maalaislääkärin vaimoa, joka etsii rakastajistaan lukemiensa romaanien tarinoita; F. Scott Fitzgeraldin romaanin *The Great Gatsby* (1925, suom. *Kultahattu*) nimihenkilö Jay Gatsby elää valheellisten elämäntarinoiden verkossa vietelläkseen seurapiirien hyväksynnän ja nuoruuden rakkautensa; tutkivan journalistin Neil Straussin paljastuskirja *The Game. Penetrating the Secret Society of Pickup Artists* (2005, suom. *Pelimies: Alaston totuus pokaajien veljeskunnasta*) on kuvaus Straussin matkasta jäseneksi viettelyyhteisöön, joka vuosituhannen vaihteessa karkasi Internetistä niin ihmisten tietoisuuteen kuin populaarikulttuuriinkin ja joka tuotti viettelyoppaiden suman lisäksi muutoksen itse viettelykertomukseen. Kohdeteoksieni valinnassa vaikuttivat teosten muodostama ajallinen jatkumo, Flaubertin ja Fitzgeraldin teosten kaunokirjallinen prestiisiasema ja laaja tunnettuus sekä Straussin teoksen status tämän päivän viettelykulttuurin kulminoitumana. Straussin *The Game* on poikkeuksellinen aikansa monista viettelyteoksista, sillä se paljasti viettelijöiden alakulttuurin ja toi kirjallaan heidät populaarikulttuurin keskiöön. Kohdeteosten kombinaatio kuvaa viettelykertomusten traditiota kattavasti erilaisista näkökulmista

² Vaikutusahdistuksella viitataan Harold Bloomin termiin *anxiety of influence*, jota avaan enemmän sivulla 4 ja jonka teoretisoinnin ympärille luku 4 rakentuu.

³ Esimerkiksi Samuli Hägg kuvailee deskriptiivistä poetiikkaa kirjallisuustieteelliseksi lähestymistavaksi, joka ”tuottaa kuvauksia kertomusten eri ulottuvuuksista ja tarjoaa nämä kuvaukset tulkinnallisen tutkimuksen ja teorian rakentamisen käyttöön” (2008, 6). Brian McHale näkee deskriptiivisessä poetiikassa tulkinnan pyrkivän nousemaan ”itsessään teoriaksi” ja antamaan kattavia selontekoja niin yksittäisistä teksteistä kuin kokonaisista genreistä ja traditioista (1994, 59). Kyse onkin välitason teoriasta, joka asettuu teorian ja tulkinnan väliin.

ja on siten hedelmällinen tutkielman kannalta. Kohdeteoksista puuttuu tosin ensisijainen naisviettelijä, mutta tulen osoittamaan esimerkiksi *Rouva Bovaryn* kohdalla, että viettelyksen rooleissa on ambivalenssia.⁴ Viittaa myös kohdeteosteni ohi viettelykertomusten monipuoliseen traditioon, kun sivuaskeleet ovat tutkielman kannalta tarpeellisia ja näköaloja tuottavia.

1.2 Kohdeteokset ja tutkielman teoreettinen pohja

Aiempi yllättävän vähäinen tutkimus viettelykertomuksesta käyttää tutkimuksellista otetta ja fokusta, joka eroaa merkittävästi omista tavoitteistani. Esimerkiksi viime vuosien kattavin viettelystä luotaava teos, eli Katherine Binhammerin teos *The Seduction Narrative in Britain, 1747–1800* (2009), keskittyy lähes yksinomaan vieteltävään naiseen yhdistellen feminististä kirjallisuudentutkimusta ja sosiologiaa. Toisaalta niin Binhammerin kuin usean muunkin tutkijan tarkastelun kohteena ovat olleet myös viettelykertomukset jonain hyvin spesifinä ajanjaksona jonkin maan kirjallisuudessa (esim. Bontatibus 1999; Bowers 2011). Tutkielmani poikkeaa tästä perusasetelmasta kohdistamalla huomionsa etenkin viettelijään ja analogiani kautta siis kirjoittajaan, sekä irrottautumalla tiukasta aika-paikkakehyksestä. Tämä tekee viettelykertomuksen aiemman tutkimuksen soveltamisen haasteelliseksi, mutta toisaalta tutkielmani pyrkimys ei olekaan rakentaa täydellistä kuvaa siitä, mitä viettelykertomus on. Viettelykertomuksen rajapintojen kartoittaminen vaatisi edustavaan käsittelyyn paljon laajemman alustan kuin pro gradu - tutkielma. Uskonkin aiemmasta tutkimuskirjallisuudesta löytyvän kriittisen katseen avulla paljon hyödyllisiä lähtökohtia. Kun ajatukset viettelykertomuksesta enemmänkin läpäisevät tutkielmani, muita teoreettisia lähtökohtia käsittelen enemmän ja vähemmän yhteen kohdeteokseen sidottuina itsenäisinä lukuina. Teoreettis-tulkinnallinen lähestymiseni kohdeteoksiin pyrkii kuitenkin ennen kaikkea kokonaisuudet yhdistävään jatkumoon. Seuraavassa esittelen tutkielmani teoreettisten aspektien lähtökohtia.

Peter Brooks käsitteellistää teoksessaan *Reading for the Plot* (1984) kertomusteoreettisesta viitekehyksestä kertomukseen ja etenkin sen juoneen kietoutuvaa *halua* (*desire*). Tämä halu on yhdistettävissä viettelijöitä ja erityisesti vieteltäviä ohjaavaan haluun. Lähtökohtainen halujen samankaltaisuus tukee esittämäni analogiaa, ja yhtäläisyyksiä kertomuksen ja viettelyksen halun välillä voidaan nähdä myös *Rouva Bovaryssa*. Romaanissa nuori Emma yrittää paeta isänsä maatilan tylsyyttä menemällä naimisiin maalaislääkäri Charles Bovaryn kanssa. Charles ei kuitenkaan ole Emmen toivoma jännittävä seuramies, joten keikarimaisen Rodolphen ei tarvitse juonitella pitkään saavuttaakseen Emmen huomion. Rodolphe, rikas herrasmies ja häikäilemätön viettelijä, tarjoaa Emmalle jännittävän kertomuksen ja juonen, jonka osaksi ja sankarittareksi tämä voi tulla.

⁴ Nainen viettelijänä ei ole yleinen viettelykertomuksen traditiossa, mutta Emma Bovary ei ole yksittäistapaus. Muita mielenkiintoisia viettelijättäriä ovat esimerkiksi Scarlett O'Hara Margaret Mitchellin klassikosta *Gone with the Wind* (1936) ja perheenäiti Ruth Fay Weldonin teoksesta *The Life and Loves of a She-Devil* (1983).

Peter Brooksille juoni on kertomuksessa lukijaa eteenpäin liikuttava voima (1984, xii). Juoni synnyttää liikkeen ja saa lukijan haluamaan tuota liikettä. Juonen lukeminen on halua, joka saa jatkamaan eteenpäin tekstiä (mt., 37). Samalla tapaa myös halu yllyttää vieteltävää tarttumaan viettelijän tarjoamaan juoneen. Juonelta vaaditaan siis kiinnostavuutta, sillä tylsä ja ennalta arvattava juoni ei yleensä synnytä vieteltävässä, saati lukijassa, tarvetta osallistua.⁵ Brooksia teoretisoiva halu yhdistyy monella tapaa Sigmund Freudin ajatuksiin ja etenkin psykoanalyysiin. Tutkielmassani psykoanalyttinen kirjallisuudentutkimus ei ole pääosassa, vaan pyrkimykseni on yhdistää Brooksia halua muihin halun teoretisointeihin, kuten René Girardin ja Adriana Cavareron kirjallisuusfilosofisiin käsityksiin. Kärjistäen suhtautumistani näihin tutkimusperinteisiin ja psykoanalyttiseen ajatteluun voi ajatella välineelliseksi, sillä tavoitteeni on sulauttaa erilaisista käsityksistä kokonaismalli halusta kertomuksen takana. Tämä erilaisten ajattelumallien yhdistäminen pyrkii kuitenkin kunnioittamaan kaikkia osapuolia ja on rakentava tapa tehdä kirjallisuustiedettä.

Mitä pyrin tällä kaikella *Rouva Bovary*sta sanomaan? Halun käsitteellä osoitan, miten viettelijöiden ja vieteltävien halut ovat analogisessa suhteessa kirjoittajan ja lukijan haluihin. Emma Bovary haluaa viettelijänsä Rodolphen tarjoaman ja täysin tietoisesti rakentaman kertomuksen. Kuitenkin Emman ja Rodolphen halu kohdistuu täysin erilaisiin asioihin: siinä missä Emma kaipaa romanttista kertomusta, tunteiden paloa ja sankarittaren roolia viettelijänsä rinnalla, Rodolphe haluaa kertomuksen ja viettelyjuonen onnistumista ja valloittaa Emman. Valloitus, viettely ja juoni itsessään ovat Rodolphelle merkityksellisiä, ei vieteltävä. Viettelykertomukset paljastavatkin viettelyksen itsekkääksi ja viettelijöiden kiinnostuksen kohdistuvan lähinnä toisiin viettelijöihin. Näitä viettelemisen itsekkyyden аспектеjä tarkastelen lähemmin soveltamalla Harold Bloomin vaikutusahdistusta.

Emma Bovaryn viettelyksestä siirryn tarkastelemaan F. Scott Fitzgeraldin teosta *The Great Gatsby*. Tulkitsen teoksen viettelyjuonta hyödyntäen Harold Bloomin (1973) näkemyksiä runoilijoiden keskinäistä kamppailua kuvastavasta *vaikutusahdistuksesta (anxiety of influence)*. Teoria tarkastelee suurten runoilijoiden välisiä vaikutussuhteita ja noiden suhteiden tuottamaa ahdistusta heidän tuotannoissaan. Bloomin mukaan vain heikot runoilijat ihannoivat edeltäjiään, mutta hänen tutkimansa vahvat runoilijat haastavat aiempia suuria runoilijoita. Halu haastaa synnyttää kuitenkin tulkinnallisen harhan, ja Bloom väittää haastamisen halun tuottavan aina ja välttämättä väärän luennan edeltäjän työstä. Tällöin jäljessä tulleen runoilijan runot ovat vain yrityksiä korjata luovasti edeltäjänsä runoutta. Vahvankin runoilijan työt ovat näin ollen häntä edeltäneiden runoilijoiden tekstien väärä tulkintoja. (Bloom 1973, 5; 30.) Runoilijat siis kirjoittavat tahattomasti yhä uudestaan heitä ennen tulneiden runoilijoiden töitä. Bloom tiivistää jokaisen runon osoitukseksi ahdistuksesta: oma runo ei olekaan vapautus aiempien suuruuksien vaikutuksesta tai kyky

⁵ Nämä juonen ominaisuudet liitetään usein *kerrottavuuden* käsitteeseen, joka kuvaa jonkin asian kertomisenarvoisuutta. Kerrottavuus yhdistyy perinteisesti suulliseen kommunikaatioon ja puhujan onnistumiseen sosiaalisessa tilanteessa, joten on mielenkiintoista pohtia, kuinka pitkälti kohtelemme juonta samalla tapaa kuin kohtelisimme toista puhujaa. Kerrottavuutta käsittelen laajemmin suhteessa viimeiseen kohdeteokseeni.

vaikuttaa itse, vaan runo itsessään on ahdistusta (Bloom 1973, 94). Vaikutusahdistus tuottaa halun taistella runoilijan poeettisia isiä vastaan, mutta tuo taistelu pakottaa heidät työssään ottamaan vaikutteita edeltäjiltään.

Bloomin ajoittain varsin runollinen ja lennukas teoria on herättänyt aikojen saatossa paljon huomiota, keskustelua ja kritiikkiä (esim. Gilbert & Gubar 1984; Edmundson 1995; Gray 2007). Pyrinkin ottamaan tutkielmassani huomioon esimerkiksi Susan Gilbertin ja Sandra Gubarin sekä Jonathan Cullerin esittämiä kriittisiä näkemyksiä. Vaikka Bloomin ajatukset vaikutusahdistuksesta eivät ole olleet esillä tämän päivän kirjallisuustieteessä, niillä on soveltamisen kautta kuvausvoimaa analogiani tarkastelussa. Vaikutusahdistus kuvastaa kirjoittamisen ja siten viettelemisen tarvetta, joka ohjaa niin kirjoittajaa kuin viettelijääkin. En käsittele vaikutusahdistusta itsestäänselvyytenä ja ainoana väylänä kirjallisuuden kehittymiseen, vaan nostan sen rinnalle esimerkiksi viettelytraditiossa näkyvän parodian. Parodia on monella tapaa synkän bloomilaisen vaikutusahdistuksen hilpeä veli, mutta on pohtimisen arvoista, kuinka parodia ja vaikutusahdistus itseasiassa limittyvät toisiinsa. Rakennan tutkielmassani myös siltaa vaikutusahdistuksen ja intertekstuaalisuuden välille: intertekstuaalisuuden käsitteet, kuten *allusio* ja *subteksti*, mahdollistavat vaikutusahdistuksen konkreettiseen havainnoinnin tekstissä. Bloomin ajatukset limittyvät myös Peter Brooksian teoretisointiin halusta, sillä halu kirjoittaa ja tulla vaikutteeksi johtaa vaikutusahdistukseen. Toisaalta siltana näiden kahden ajattelumallin välillä toimivat René Girardin kirjallisuusfilosofiset ajatukset, jotka puhuvat Bloomin vaikutusahdistuksessakin näkyvän kilpailun ja toiseksi tulemisen halun puolesta.

F. Scott Fitzgeraldin klassikkoromaania *The Great Gatsby* ei yleensä lueta viettelyromaanina, vaan kuvauksena Yhdysvaltojen jazz-aikakaudesta. Fitzgeraldin teoksen eksplisiittisen tason alla piilee kuitenkin monimutkaisia viettelyksen verkostoja. Nimihenkilö Jay Gatsby tavoittelee lähes pakkomielteisesti nuoruuden rakkaansa Daisyn sydäntä, mutta samalla hän viettelee kokonaisen seurapiirin arvoituksellisella elämäntarinallaan, joka synnyttää yhteisössä toinen toistaan villimpiä huhuja. Vasta suunnitelmallinen toiminta ja suoranainen juoniminen saattavat Gatsbyn yhteen Daisyn kanssa, mutta hiljalleen viettelijän halun painopiste vaihtuu Daisysta tämän aviomiehen Tomin nöyryyttämiseen. Vaimoaan häikäilemättömästi pettävä Tom toimiikin teoksen toisena viettelijähahmona.

Miten tämä sitten liittyy vaikutusahdistukseen? Bloomin vaikutusahdistuksen synkin aspekti on vahvojen runoilijoiden välinen taistelu, eli runoilijan halu tuhota häneen vaikuttanut edeltäjä (Bloom 1973, 121). Vaikutusahdistuksen runoilijoiden väliset suhteet muistuttavat viettelijöiden keskinäisiä kamppailuja, joista Fitzgeraldin romaanin Gatsby ja Tom ovat tyypillinen esimerkki. Gatsby haluaa nöyryyttää ja voittaa rikkaan Tomin, joka taas yrittää kaikin tavoin paljastaa kilpailijansa huijariksi. Viettelijät eivät kamppaile fyysisellä voimalla, vaan sanojen ja kertomusten tuottamalla vallalla. Fitzgeraldin romaanissa viettelijät menevät kuitenkin vielä askelta pidemmälle, sillä teksti vilisee todisteita kummankin viettelijän tahdosta hallita muita ihmisiä, mutta jopa jollain tapaa itsensä teoksen maailmaa. Viettelyksen paremmuus, voittaminen, ja siis heidän kertomuksensa onnistuminen on kaikki, mitä he haluavat. Analogiani kautta *The Great Gatsby* puhuukin viettelijöiden taistelun avulla myös jonkinlaisesta kirjoittajien välisestä kamppailusta.

Mielenkiintoinen lähtökohta tälle tulkinnalle Fitzgeraldin teoksessa on Flaubertin *Rouva Bovaryn* viettelijää Rodolphea muistuttava Tom ja tämän vielä enemmän Emma Bovarya muistuttava rakastajatar rouva Wilson.

Viimeisen kohdeteokseni *The Gamen* ympärille rakennettu kokonaisuus toimii astetta konkreettisempänä teoreettisena esityksenä siitä, millä tavoin vietteleminen on kertomuksen tarjoamista vieteltävälle. Tarkasteluni perustuu jälkiklassisen narratologian tarjoamaan välineistöön, ja tämä melko teknisesti tekstiä luotaava käsitteistö antaa mahdollisuuden ajatusleikkiä tarkempaan analyysiin. Siten tämä osuus pyrkii myös oikeuttamaan väitteeni viettelijän ja kirjoittajan välisestä analogiasta erilaiselta, mutta aiemmin esitettyyn sidotulta tasolta. Tutkielmassani keskityn etenkin *kerrottavuuden* (*tellability*) ja *kerronnallisuuden* (*narrativity*) käsitteisiin. Tehdäkseni kerrottavuuden ja kerronnallisuuden merkitystä ymmärrettäväksi tarkastelen erilaisia yhdistelmämalleja ja sovellutuksia, joilla näitä käsitteitä on kytketty kertomuksen tutkimukseen.

Kohdeteokseni tulkinnassa tämä tekniseltäkin vaikuttava terminologia on erittäin kuvausvoimainen. Neil Straussin *The Gamessa* kuvataan Internetissä syntyneen viettelijäyhteisön jäseniä, jotka kirjoittavat pseudotieteellisiä viettelyoppaita, järjestävät aiheesta seminaareja ja yrittävät tulla kuuluisiksi naistenmiehiksi. Straussista tulee yhteisön arvostettu jäsen, ja hän pääsee seuraamaan viettelyksen uutta nousua ja myös jonkinlaista tuhoa, kun liiketoiminnan ja kilpailun synnyttämät ristiriidat ajavat yhteisön erilleen. Kuvatussa kilpailutilanteessa on kaikuja Fitzgeraldin teoksen Gatsbyn ja Tomin kamppailusta, ja Gatsbyn tapaan Straussin viettelijät ottavat kokonaisen identiteetin uusine nimineen tullakseen vaikutteeksi maailmassaan. Straussin kuvaamat viettelijät manipuloivat viettelyksessään *skriptejä*, eli automatisoituneita toimintamalleja ja toisaalta *virtuaalisuutta*, eli tilanteiden suoma mahdollisuuksien määrää. Tällaisella kommunikaation manipuloinnilla rakennetaan ja aktivoidaan viettelyksen kerronnallisuutta sekä liikutetaan kerrottavuuden rajoja. Mikäli viettely on esittämäni tapaan tarjottu kertomus, Straussin teoksessa viettelijät muovaavat tuota kertomusta mahdollisimman haluttavaksi. Kyse onkin eräänlaisesta jatkuvasta neuvottelusta siitä, mitä vieteltävä haluaa. Samanlainen tendenssi ohjaa Flaubertin ja Fitzgeraldin viettelijöitä, mutta nyt halun kohteen muutos on täydellinen: Straussin teoksessa viettelijät viettelevät saavuttaakseen arvostusta ja voittaakseen toiset viettelijät. Vieteltävät ovat viettelijöille lähinnä peli, jossa onnistuessaan heidän asemansa viettely-yhteisössä vahvistuu.

The Game on täynnä itsetietoisia silmäniskuja sekä viettelykertomuksen että kirjallisuuden traditioihin. Teos sijoitetaan jonnekin paljastuskirjan ja reportaasin välimaastoon, mutta tulkiten *The Gamen* myös äärimmäisen kaunokirjallisesti rakennetuksi. Kohdeteoksen voidaankin nähdä käyttävän ennemminkin reportaasin ja paljastuskirjallisuuden muotoja tehokeinoina, mikä tuottaa muutamia mielenkiintoisia huomioita. Olennaista on valheen, harhaanjohtamisen ja liioittelun suoranainen syleily viettelyksessä, joka heijastuu myös tekstuaalisesti Straussin teoksesta. Johtoajatukseksi nousee, ettei totuudella ole merkitystä, tarinalla on. *The Game* kuvastaa myös muutosta viettelytraditiossa. Teoksessa viettelijät turvautuvat rakentamiinsa viettelyskripteihin, tai viettelijöiden termein kuvioihin ja rutiineihin, yhä uudestaan ja uudestaan, kunnes jokainen vastaantulija tunnistaa ne. Flaubertin ja Fitzgeraldin teoksissa nähty halu vietellä

ja rakentaa vieteltävälle hienovarainen tarjottu kertomus on kadonnut lähes tyystin. Kysymys on automatisoituneesta toistosta, joka osoittaa edeltävää viettelytraditiota korostuneempaa välinpitämättömyyttä kohteesta.

1.3 Tutkielman eteneminen ja tavoitteet

Tutkielmani etenee tästä käsittelylukuihin, joissa avaamiani teoreettisia аспектеjä käsitellään suhteessa valitsemini kohdeteoksiin. Aloitan käsittelyni kokoamalla ajatuksia viettelykertomuksen luonteesta ja sen tutkimuksen historiasta (luku 2). Sitten jatkan kohdeteoksiini kronologisessa järjestyksessä, ja tarkastelen ensin Flaubertin *Rouva Bovary* Peter Brooks'n kertomusteoreettisen halun kannalta (luku 3). Tämän osion jälkeen laajennan käsitystä viettelijöitä ja kirjoittajia ohjaavista haluista tuomalla mukaan Harold Bloomin vaikutusahdistuksen sekä sitä ilmentävän Fitzgeraldin romaanin *The Great Gatsby* (luku 4). Tästä siirryn nykypäivän viettelykertomukseen, ja tarkastelen siis Neil Straussin teosta *The Game* jälkiklassisen narratologian kehyksestä (luku 5). Tutkielmani viimeinen käsittelyluku (luku 6) tulee olemaan luonteeltaan sekä punaisia lankoja yhdistelevä että johtopäätöksiä esittävä: palaan vielä hetkeksi tarkastelemaan kohdeteoksia kumuloituneiden havaintojen valossa, mutta yritän myös hahmottaa viettelykertomuksen tradition olemusta nykypäivänä. Sisällytän tähän tarkasteluun kohdeteosteni jälkeen tulleet viettelykertomuksia, ja tavoittelen siten laajempaa ymmärrystä viettelyksen ja kirjoittamisen suhteesta sekä koko esittämästäni analogiasta. Luku 7 päättää tutkielman kokoamalla tehdyn ja tuloksia.

Viettelemisen ja kirjoittamisen välinen analogia on oikeutettu, kun suhdetta tarkastellaan halun ja vaikutusahdistuksen teoretisointien sekä jälkiklassisen narratologian käsitteiden kautta. Tutkielmani kannalta olennaista onkin pohtia, kuinka paljon tällaisen analogian kautta on mahdollista sanoa. Kun viettelykertomuksessa on siis parallelismia ja kaikuja kertomuksen ympärille rakentuviin rooleihin, voiko tutkielmassani havaittavan viettelyksen muutoksen todentaa tapahtuvan vastaavasti kertomuksessa? Yhtäläisyysmerkkejä viettelyksen ja kertomuksen muutosten välille ei missään nimessä voida asettaa, mutta osviittaa kehitysten yhteneväsyydestä kerääntyä tutkielman aikana viljalti. Viettely on kietoutunut perustavalla tasolla kirjallisuuden teemoihin ja tavoitteisiin, joskin se läpäisee myös koko länsimaisen kulttuurin. Niinpä viettelykertomus on hedelmällinen alusta kertomuksen muuttuvan merkityksen tulkitsemiseen. Nähdäkseni havaintojeni kautta voidaan löytää ymmärrystä myös viettelyksen muihin ilmenemismuotoihin kulttuurissamme ja osallistua keskusteluun esimerkiksi mainonnasta, politiikasta ja vallasta yleensä. Varsinkin politiikka kaikuu viettelystä monella eri tasolla, sillä eräänlainen naistenmiehen aura vaikuttaisi kuuluvan karismaattisen miespolitiikon ihannekuvaan.⁶

⁶ Esimerkkejä naistenmiehen maineessa olevista miespolitiikoista ovat Yhdysvaltain entiset presidentit John F. Kennedy ja Bill Clinton, Italian entinen pääministeri Silvio Berlusconi sekä Suomen nykyisen eduskunnan pitkäaikaisin kansanedustaja Ilkka Kanerva.

Myös syitä muutokseen viettelykertomuksen traditiossa on olennaista pohtia. Työn rajattu luonne antaa mahdollisuuden vain arvioiden esittämiseen aiheesta, mutta haluan silti ottaa kantaa tähän keskusteluun. Merkityksellisiä aspektoja viettelyksen kannalta ovat niin naisen ja avioliiton aseman muutokset yhteiskunnassa kuin individualismin kasvu, globalisaation kiihtyminen ja Internetin synty. Toisaalta viimeaikainen niin sanottua miesasiaa ajavien liikkeiden nousu vaikuttaisi olevan yhtä lailla yhteydessä viettelykulttuuriin. Liitän myös viettelykertomuksessa viime vuosina tapahtuneet muutokset ajatukseen postmodernismin asteittaisesta väistymisestä kulttuurin tilaksi, jota on kutsuttu viimeaikoina metamodernismiksi. Väitän, että ilman tätä metamodernismiksi kutsutun kulttuurisuuntauksen läsnäoloa viettelykertomusten ylikuumeneminen ei olisi alkanut ja viettelystä, taikka ehkä ennemminkin peliä, ei olisi rikottu. Viimeaikaisen viettelykertomuksen tulkinnoista nousevat ristiriidat antavat kuitenkin olettaa, ettei postmodernismin vaikutus ole lakannut. Kysynkin, missä määrin viettelykertomus on alusta, jonka kautta seurata kulttuurimme kasvukipuja sen seuraavaan vaiheeseen?

Tässä tutkielmassa yhdistyvät deskriptiivinen poetiikka, sangen ennakkoluulottomat tulkinnat ja rinnastukset sekä monenlaiset kiistanalaiset kirjallisuustieteelliset keskustelut. Harhaanjohtamisen, halun ja piilotettujen keskustelujen hienovaraisesta rakennelmasta, joka on kulttuurimme lävistävä viettelykertomus, paljastuvat käsittelyssäni todellinen peli ja sen pelaajat. Tarkastelu ja tulkinta johtavat kysymysten äärelle, jotka paljastavat viettelykertomuksen olemuksen: mistä viettelyksessä puhutaan todella, ja onko totuudella halun rinnalla mitään väliä?

2 Viettelys ja analogia kirjallisuuteen

2.1 Viettelykertomuksen olemus ja historia

Mistä sitten puhun puhuessani viettelyksestä? Nähdäkseni viettelyksessä on kyse aina hienovaraisesta harhaanjohtamisesta, jolla vieteltävä ajetaan tilanteeseen, jossa kielteinen vastaus viettelijän ehdotuksiin muuttuu mahdolliseksi. Useimmat viettelykertomuksen olemusta käsittelevät tutkijat ovatkin yksimielisiä viettelemisen valheellisuudesta ja kannattavat ajatusta petomaisesta viettelijästä (esim. Saint-Amand 1994; Bontatibus 1999; Bowers 2005). Viettelijä on myös suunnitelmallinen rakentaessaan vieteltävän tahtonsa taivuttavan juonen, joka on usein jopa liioitellun elegantti. Vaikka viettelytraditio tuntee poikkeuksia, yleensä viettelijä tavoittelee ainakin pintapuolisesti vieteltävänsä seksuaalista valloitusta, mutta nähdäkseni kyse on ennen kaikkea manipulaation avulla saavutettavasta vallasta. Viettelyksen on nähty viittaavan ”hellittämättömyyden, harkittuun ponnisteluun”, joka on jollain tapaa vastakohtaista äkkinäiseen kohtaamiseen, eli raiskaamiseen (Hardwick 1975, 185). Viettelystä käsitellyt filosofi Jean Baudrillard toteaa, ettei viettelys automaattisesti johda seksiin, saati edes kuulu seksuaalisuuteen, johon se yleensä tyypistävasti sisällytetään (Baudrillard 1990, 42; 47). Jotta seuraavassa alaluvussa tarkemmin avattu viettelyksen teoretisointi pääsisi oikeuksiinsa, siirryn hetkeksi konkreettiselle tasolle ja tarkastelemaan viettelykertomuksen historiaa.

Edes ”jo muinaiset roomalaiset” -aloitus ei tee oikeutta viettelykertomukselle, joka kietoutuu alkutarinoiden ja myyttien ympärille. Varsinaisen pelinavauksen tekee Mesopotamiassa yli 2000 vuotta eaa. kirjoitettu *Gilgamesh*-runoelma, ensimmäisenä kirjallisena työnä pidetty eepos. Gilgamesh on voimallinen kuningas, jonka vastavoimaksi jumalat lähettävät maan päälle villimies Enkidun. Gilgamesh näkee eläimille puhuvan Enkidun uhkana ja lähettää Shamhatin, tempeliprostituoidun, viettelemään tämän. Enkidu jää Shamhatin pauloihin, mutta menettää samalla yhteytensä luontoon. Enkidu löytää ihmisyyden ja sivistyksen viettelyksen kautta sekä lopulta myös Gilgameshin ystävyyden. Raamatun *Genesis* tarjoaa yhtä lailla tarinalliseksi jännitteeksi viettelyksen. Saatanan ruumiillistumaksi tulkittu käärme viettelee sanoillaan Eevan syömään Hyvän ja pahan tiedon puun hedelmän. Jumala on kieltänyt Aatamia ja Eevaa syömästä puusta, mutta käärme houkuttelee Eevaa lupauksella, että tästä voi tulla teon kautta Jumalan kaltainen. Syötyään hedelmän Aatami ja Eeva alkavat hävetä alastomuuttaan ja Jumala rankaisee luomustensa tottelemattomuuden karkottamalla heidät Paratiisista. Näin ihmisen historia ikään kuin alkaa Raamatussa, sillä viettelys ei tee Eevasta ja Aatamista Jumalan kaltaisia, vaan ihmisiä. Toisaalta nämä tapahtumat antavat myös Saatanalle vallan olla Raamatun suuri antagonist. Monta raamatullista viettelystä myöhemmin Saatana tekee paluun viettelijänä kiusaamaan Jeesusta autiomaassa.⁷ Markuksen, Luukkaan ja Matteuksen

⁷ Raamatun muita tuttuja viettelykertomuksia lienevät Simsonin ja Delilan sekä Kuningas Daavidin ja Batsheban tarinat. Nämä kertomukset lainaavat kuitenkin jo vanhempaa myyttipohjaa, sillä esimerkiksi Simsonilla on hyvin samankaltaisia attribuutteja kuin kreikkalaisella puolijumalalla Herakleksella.

evankeliumeissa kuvatussa tarinassa Jeesus kuitenkin kieltäytyy tulemasta vietellyksi. Siten hän voi olla jotain *enemmän* kuin ihminen ja nousta Uuden Testamentin protagonistiksi.

Edellistä huomiota tukien antiikin kreikkalaisessa ja roomalaisessa mytologiassa viettelys on nähty eräänlaisena välittäjänä jumalien ja ihmisten maailman välillä (esim. Baudrillard 1990, 104). Antiikin tarustot ovat viettelevien satyyrien, nymfien ja seireenien lisäksi täynnä kertomuksia jumalien keskinäisistä ja kuolevaisiin kohdistuvista viettelyistä. Nämä viettelykset ja niiden seurauksena syntyneet puolijumalat, kuten Herakles ja Perseus, yhdistävät ihmisen suurempaan jumalalliseen tarinaan. Viettelykertomus on joskus nähty ainoastaan raamatullisen Paratiisin kadottamisen uudelleenkirjoittamisena (esim. Bontatibus 1999, 12–13). Kuitenkin jo näiden muutamien varhaisten esimerkkien kautta on selvää, että kysymys on jostain syvemmästä tarpeesta kuulua ja olla osallinen jonkinlaiseen suureen kertomukseen. Vietellyksi tuleminen on kiinteästi osa ihmisyyttä, siinä missä viettelijän rooli on jollain tapaa liitoksissa johonkin mystiseen ja tarinoita hallitsevaan, siis jumalalliseen voimaan. On kuitenkin muistettava, etteivät jumalat ole kaikki kaikessa viettelykselle, sillä jo roomalainen runoilija Ovidius kirjoitti noin vuonna 2 eaa. ilmestyneen runoelman *Ars Amatoria* (suom. *Rakastamisen taito*) viettelyoppaaksi niin kuolevaisille miehille kuin naisillekin.

Vietteleminen kietoutuu siis osaksi valtaa ja etenkin eräänlaista tarinoiden hallintaa. Niinpä tarinakokoelmassa *Tuhat ja yksi yötä* kuningatar Shahrazad houkuttelee keskeneräisillä kertomuksillaan julman kuninkaan, joka tappaa jokaisen uuden vaimonsa heti hääyönä, haluamaan kuulla yhä uuden kertomuksen. Tällöin niin kerronta kuin kuningattaren elämäkin saavat jatkua päivästä toiseen. Kertomukset ovat väline, jolla Shahrazad viettelee kuninkaan rakastumaan itseensä. Keskiajan lopulla viettelijähahmoina seikkailivat tiedon ja kertomusten hallitsijat, kuten erilaiset uskonmiehet ja opiskelijat, joiden seikkailuihin vihjataan enemmän ja vähemmän suoraan esimerkiksi Geoffrey Chaucerin *Canterburyn tarinoissa* (*The Canterbury Tales*, kirjoitettu n. 1390). Kun 1600-luvulla viettelijöiden kulminoituma Don Juan astui esiin kymmenissä erilaisissa versioissa espanjalaisesta kansantarusta, siirtyy viettelijän jumalalliseksikin käsitetty voima yhä enemmän yksilölle ja ihmiselle. Viettelyksen kulta-aikana onkin pidetty 1600- ja 1700-lukuja, jolloin Euroopassa julkaistiin tuhansia viettelykertomuksia. Tällöin viettelijöiksi nousevat libertiinihenkiset oppineet aatelismiehet. Näissä viettelijöissä kilpailevat niin Don Juanin naisten valloittamisen pakkomielteisyys, venetsialaisen yleisneron Giacomo Casanovan sosiaalinen kyvykkyys, kuin esimerkiksi Samuel Richardsonin romaanin *Clarissa* (1748) viettelijähahmon Lovelacen häikäilemätön juonittelu. Ennen kaikkea nämä hahmot ovat kuitenkin kertomusten ja todellisuuden hallitsijoita, eivätkä he tyydy vähempään omissa kertomuksissaan kuin aikoinaan jumalille varattuun viettelijän osaan.

Tätä viettelyksen kultakautta seuraa kuitenkin 1800-luvun vaihteessa käänne, joka muuttaa viettelykertomuksen luonteen ja kadottaa näkyvimmän kiinnostuksen viettelykseen kahdensadan vuoden ajaksi.⁸ Uskoakseni tarkkaa pistettä tällaiseen muutokseen on mahdoton määrittää tarkasti, tai eristää

⁸ Yhdysvalloissa viettelykertomuksen kehitys tuli jonkin verran jäljessä ja jatkui myös 1800-luvun alussa. Yhdysvaltalaisista viettelykertomusta käsittelee esimerkiksi Donna R. Bontatibus vuonna 1999 ilmestyneessä julkaisussaan *The Seduction*

tiettyyn vuoteen saati teokseen. Tarkennan kuitenkin hetkiseksi katseeni kohdeteosteni ulkopuoliseen esimerkkiin, joka kuvastaa paitsi hahmottelemaani muutosta myös aiemman tutkimuksen vahvuuksia ja heikkouksia sekä omia käsityksiäni viettelyksestä.

Chordelos de Laclos'n kirjeromaani *Vaarallisia suhteita* (*Les liaisons dangereuses*, ilmestynyt 1782) on prototyyppinen viettelykertomus, jossa häikäilemättömät viettelijät varakreivi Valmont ja markiisitar de Merteuil leikkivät vieteltäviensä elämällä. Valmont ja de Merteuil viettelevät huvittaakseen toisiaan kertomuksilla saavutuksistaan, mutta leikillisten sanailujen takana piilee viettelijöiden keskinäinen valtapeli. Valmont viettelee sekä rouva de Tourvelin että nuoren Cécilen käyttäen juonia, oveluutta ja tarinoita, kun markiisitar de Merteuil taas harhaanjohtaa nuoren viettelijä Prévanin tuhoamaan sotilasuransa ja kunniansa. Valmont haluaa hyveellisen ja syvästi uskonnollisen rouva de Tourvelin omakseen, koska hän näkee tämän haasteena: viekas varakreivi rakentaa ympärilleen tarinan väärinymmärretystä hyväntekijästä, joka murtuu alati mielihalujensa edessä, mutta kaipaa anteeksiantoa Jumalalta. Valmont siis muokkaa valheellista elämäntarinaansa kirjeestä kirjeeseen, kunnes kertomus on sellainen, jossa rouva de Tourvel haluaa nähdä itsensä. Naimisissa oleva rouva de Tourvel on Valmontille haaste paitsi voittaa tämän aviomies myös itsessään Jumala, jolle rouva omistaa suuren osan elämästään.⁹ Markiisitar de Merteuil taas tahollaan tuhoaa Prévanin lavastamalla tämän raiskaajaksi, koska tämä kuvittelee voivansa vietellä hänet. De Merteuil murskaa nuoren viettelijän tämän omassa pelissä.

Naiivi Cécile taas joutuu käytännössä raiskauksen uhriksi, sillä Valmont ohjaa tapahtumia ja itseään asemaan, jossa kieltäytyminen olisi mahdotonta: Valmont pakottaa Cécilen alistumaan raiskaukseen tai julkiseen häväistykseen, joka tuhoaisi nuoren tytön elämän ja mahdollisuuden päästä naimisiin. Tämä petomainen viettely tapahtuu kuitenkin de Merteuilin pyynnöstä. Kun Valmont raportoi tapahtumista markiisitar de Merteuilille, ansioituneelle viettelijättärelle, varakreivin suurin ylpeydenaihe on tapa tai paremminkin juoni, jolla viettely tapahtui, ei lopputulos. Itse tarina onkin pääosassa, eikä vähäpätöisintä ole valta, joka viettelytarinalla oletetaan olevan markiisittareen: Valmont ja de Merteuil taistelevat vallasta ja he esittävät toisilleen lupauksia sekä jopa vaatimuksia lemmenhetkistä, jollainen varakreiville on myös luvattu Cécilen viettelemisestä. Viettely on heille vallankäytön väline.

Viettelykertomusten määrä väheni merkittävästi 1800-luvulla, ja kirjallisuudentutkimus ei ole osoittanut merkittävää kiinnostusta uudempaan viettelykertomukseen. Nähdäkseni viettelykertomus ei villeimpien arvelujen mukaisesti katoa, vaan sen painopiste siirtyy aiempien tutkimusten ulottumattomiin. Aiempi viettelykertomuksen tutkimus tarkastelee lähes yksinoikeudella vieteltäviä ja tämä uusi askel viettelykertomuksissa kiinnittää huomionsa viettelijöihin ja viettelijöiden keskinäisiin suhteisiin. Tämä käänne tarkoittaakin rakentamani analogian kautta sisäänpäin kääntyvää katsetta kohti kirjoittajaa.

Novel of the Early Nation. A Call for Socio-Political Reform. Merkittävin tuon ajan viettelykertomus Yhdysvalloissa oli Susanne Rowsonin *Charlotte Temple* (1791), joka kuitenkin alkujaan sekun julkaistiin Englannissa.

⁹ Samankaltaiseen tulkintaan päättyy myös ranskalaista viettelykertomusta tutkinut Pierre Saint-Amand teoksessaan *The Libertine's Progress: Seduction in the Eighteenth-Century French Novel* (1994, 99).

Vieteltävät, ja siis lukijat, siirtyvät pois keskiöstä välineellisempään rooliin. Laclos'n *Vaarallisia suhteita* on siirtymävaihe, jossa viettelykertomuksesta tehdyn tutkimuksen ajatukset yhä toimivat. Kuitenkin tekstissä ja nimenomaan viettelijöiden välillä tapahtuu paljon muutakin, mitä nähdäkseni ei aiemman tutkimuksen kautta ole saavutettu. Valmont ja de Merteuil ovat viettelijöitä, jotka muovaavat maailmaa kirjoittamalla ja jopa ajattelevat muita teoksen henkilöitä "romaanisankareina" (Laclos 2000, 174). Laclos'n viettelijät ovat keskenään kamppailevia kirjoittajia: Valmont viettelee uskonnollisen rouva de Tourvelin osoittaakseen pystyvänsä viettelemään kenet tahansa, kun taas de Merteuil tuhoaa nuoren viettelijä Prévanin kuin varoituksena ja voimanosoituksena Valmontille. Kirjoittajat ja tarinankertojat hallitsevat *Vaarallisia suhteita*.

Viettelykertomus Laclos'n kirjeromaanin jälkeen kohdistaa katseensa viettelijöihin ja itse viettelykseen. Viettelijöiden petomaisuus muuttuu 1800-luvulla kylmäksi laskelmoinniksi ja dominanssiksi, joka muovaa jopa itse kerronnallista tasoa. Viettelys rakentuukin yhä enemmän retorisen ulottuvuuden varaan, sillä kertomuksen retoriikkaa tutkineen James Phelanin kuvaamalla tavalla viettelijät tuntuvat valikoivan "tietynlaisen tarinan tietylle yleisölle tietyssä tilanteessa oletettavasti tietystä syystä" (Phelan 1996, 4). Tällaisesta kertomuksen tasojen hallinnoimisesta huolimatta viettelijät eivät ole kiinnostuneita niinkään vieteltävistä, vaan itse viettelyksestä ja enenevissä määrin myös muista viettelijöistä. Tutkielmani asettaa painopisteensä aiempia tutkimuskohteita myöhempään viettelykertomukseen, koska tätä muutosta ja viettelijöiden nousua ei ole tutkittu. Kohdeteoksissani viettelijät sekä heidän kaunokirjalliset kykynsä vietellä käyvät keskustelua sekä viettelykertomuksen traditiosta että kertomuksesta itsestään.

Mitä sitten onkaan tuo taistelu viettelijöiden välillä? Vietteleminen on halua valloittaa, voittaa ja vaikuttaa, siis halua, joka ylittää halun vieteltävään. Viettelyksen eleganssi ohjautuu valtapeleihin ja mahdollisimman esteettisiin juoniin. Laclos'n *Vaarallisia suhteita* huipentuu riitaantuneiden viettelijöiden välienselvittelyyn, jossa lopulta nuo romaanisankarit viettelijöiden ympärillä päättävät voittajan. Markiisitar de Merteuil juonittelee Valmontin kaksintaisteluun nuoren ritarin kanssa, joka on rakastunut Valmontin raiskaamaan Cécileen. Kaksintaistelu koituu Valmontin kohtaloksi, mutta ennen kuolemaansa hän kuin viimeisenä juonenaan tekee muista henkilöhahmoista lukijoita. Valmont antaa viettelijöiden välisen raskauttavan kirjeenvaihdon luettavaksi koko seurapiirille, ja de Merteuil ei voikaan enää kirjoittaa ja muovata maailmaa ympärillään. Jokainen juoni on julki, ja viettelys tuhoutuu. Valmont rikkoo pelin ja katoaa kuolemaan. Markiisitar de Merteuilin kohtalona on istua seurapiirien keskellä mykkänä, pilkattuna ja lopulta jopa isorokon riivaamana, eli kuin yhtenä romaanisankareista. Valmontin kohtalo ei ole ainoastaan kuolla, vaan voittaa ja tuhota vastustajansa – olla paras viettelijä sekä kirjoittaja.

Tämä viettelijöiden taistelu jatkuu ja muovautuu viettelykertomuksissa 1800-luvun jälkeen. Jos tarkastelemme viettelijöitä analogisesti kirjoittajina, kohdeteoksissani näkyy merkkejä niin kaunokirjallisen tuottamisen halusta kuin muihin kirjoittajiin kohdistuvasta ahdistuksestakin. Toisaalta 2000-luvun vaihteessa alkanut viettelykertomusten uusi tuleminen esittelee muuttuneen viettelyksen. Viimeinen kohdeteokseni *The Game* osoittaakin tradition liikettä hienovaraisesta manipulaatiosta kohti keskustelujen hallintaa. Jotta on mahdollista keskustella näistä muutoksista ja viettelykertomuksesta yleensä, on palattava aiheesta

tehtyyn aiempaan tutkimukseen ja omiin käsityksiini näiden osittain harharetkiksikin muodostuneiden avausten rinnalla.

2.2 Viettelykertomuksen tutkimuksen harharetket

Johdannossa nostin esiin viettelyksen vakiintuneen aseman maailmankirjallisuudessa. Toisistaan paljon eroavat kohdeteokseni osoittavatkin viettelykertomuksen tradition monitahoista luonnetta: *Rouva Bovary* on perinteinen viettelemisen ympärille rakentuva romaani, *The Great Gatsby* viettelyksen kohteena ovat kokonainen seurapiiri ja jopa itse teos, kun taas *The Game* on reportaasi todellisen maailman itseään todellisina pitävistä viettelijöistä. Kyseenalaista on, voiko näitä kertomuksia nimittää kiinteästi alalajiksi. Ennemmin tulisi puhua kertomuksista, joissa operoi viettelyjuoni. Tällaisen viettelyjuonen olemus on kuitenkin yhtä monitahoinen kuin viettelykertomuksen traditiokin, ja varsinkin 1800-luvun jälkeisen viettelykertomuksen määrittely on pahasti kesken. Päällimmäinen syy tälle on usko viettelykertomuksen katoamiseen 1800-luvulla (esim. Baudrillard 1990, 1; Binhammer 2009, 3). Aviorikosta tutkinut Tony Tanner mainitseekin avioliiton korostuneen merkityksen porvarillisessa yhteiskunnassa kohdistaneen romaanikirjailijoiden huomion viettelemisen sijasta aviorikokseen (1979, 15–16). Aviorikokseen liittyvää kirjallisuudentutkimusta onkin huomattavasti enemmän, mutta toisaalta on muistettava kolikon kääntöpuolelta usein löytyvän viettelijä.¹⁰ Vaikka moderni viettelykertomus on jäänyt määrittelyjen ulkopuolelle, on kirjallisuustiede antanut joitain yleisiä linjauksia 1600- ja 1700-lukujen viettelykertomuksista, eli niin sanotun viettelyksen kultakauden teoksista. Näitä määrittelyjä ei voida kaikkia hyväksyä sellaisenaan, mutta ne toimivat lähtökohtana, josta ymmärrys viettelijöiden tuoreempiin valloituksiin voi alkaa.

Viettelykertomuksen tutkimus on sangen yksimielinen perinteisestä viettelyjuonesta, jossa nuori ja hyveellinen sankaritar jää petomaisen ja petollisen viettelijän lupausten ansaan, josta seuraavat viettely, hylkäys ja viattomuutensa menettäminen sankarittaren kuolema (Bontatibus 1999, 1; Dill 2003, 255–256; Bowers 2005, 140; Greeson 2006, 769; Lutz 2006, 76).¹¹ Tietenkin poikkeuksia tästä kaavasta voidaan löytää, mutta 1600–1700-lukujen viettelykertomus seuraa yllättävän pitkälle näitä rajapyykkeitä. Tuon aikakauden brittiläistä viettelykertomusta tutkinut Katherine Binhammer pitää näitä jo kirjoitusajanakin ilmaistuja yleisiä käsityksiä yksinkertaistuksena viettelyjuonesta (2009, 1–2; 5). Binhammer vastustaa viettelykertomuksesta tehtyjä tylppiä yleistyksiä, joista hän seuraavassa katkelmassa listaa tärkeimpiä:

¹⁰ Esimerkkinä aviorikokseen keskittyvästä tutkimuksesta on Maria Mäkelän väitöskirja *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena* (2011), joka on myös eräänlainen henkinen vanhempi tälle tutkielmalle.

¹¹ Toni Bowers huomauttaa, että viettelyksen roolit vaihtelevat sukupuolten välillä, vaikkakin vieteltävä on aina luonteeltaan feminiininen sukupuoleen katsomatta (2011, 20).

Alla korostan seuraavia viittä feministipoleemikkojen ja moralistien jakamaa oletusta siitä, mihin on enenevässä määrin viitattu ”viettelyksen ongelmana”: (1) seksuaaliset saalistajat, jotka ovat miehiä, ovat absoluuttisen pahoja; (2) naiset osallistuvat tuhoonsa suosimalla keikareita ja libertiinejä rationaalisten miesten sijaan; (3) vanhempien laiminlyönnit aiheuttavat naisen tuhon; (4) seksualisoidut naiset ovat viettelyksen agentteja; ja (5) parannettu naisten koulutus voi pelastaa naisia viettelykseltä. (Binhammer 2009, 141; suomennos M. N..)

Retrospektiivisesti monet näistä ”viettelyksen ongelmista”, kuten vanhempien kasvatuksellinen laiminlyönti naisen turmion taustalla, tuntuvat todellakin yksinkertaistuksilta. Binhammerin havaitsemat oletukset eivät jääneet kuitenkaan ainoastaan aikalaismoralistien huolenaiheiksi, vaan monet näistä ajatuksista elävät yhä viettelykertomuksen kirjallisuustieteellisissä tulkinnoissa. Aiemmassa viettelykertomuksessa esimerkiksi viettelijän petomaisuus ja viettelyksen ”uhrin” asema alemmassa yhteiskuntaluokassa ovat vahvemmin läsnä, joten monet tutkijat ovat ymmärrettävästi korostaneet näitä piirteitä (esim. Bontatibus 1999, Bowers 2005, Greeson 2006). Kysymys on kuitenkin viettelykertomuksen fokuksista kulloisenakin aikana. Viettelykertomuksen kulta-aikana 1600–1700-luvuilla viettelykertomus oli yhteiskunnallisen keskustelun alusta. Viettelykertomuksilla käytiin usein keskustelua naimattoman ja naimisissa olevan naisen asemasta ja tämän kokemasta väkivallasta (Bontatibus 1999, 6; 9). Toisaalta pinnan alla keskusteluja saatettiin käydä kokonaisten valtioiden politiikasta ja etenkin 1790-luvulla yhteiskunnallisesta epätasa-arvosta (Bowers 2005, 140, 155; kts. myös Bontatibus 1999). Brittiläistä viettelykertomusta yhteiskunnallisen keskustelun areenana tutkinut Toni Bowers korostaa viettelykertomuksen kultakauden syntyneen tarpeesta etsiä vastauksia kansallisiin ongelmiin ja siten toistaa viettelyjuonia pienin variaatioin ikään kuin vastauksen nyansseja hioen (2005, 142; myös Bowers 2011). Miksi tämä ajoittain ylenmääräinenkin kiinnostus viettelykertomukseen sitten loppui 1800-luvulle siirryttäessä? Vastasiko viettelyjuoni tyydyttävästi kaikkeen kansakuntia askarruttavaan?

Vastaukset eivät niinkään loppuneet, vaan tulkiten viettelykertomuksen painopisteen ennemmin siirtyneen ja kääntyneen sisäänpäin 1800-luvun alussa, kuten esimerkki *Vaarallisista suhteista* tuntui kielivän. Valtaisa innostus ja toisto rakensivat viettelykertomuksen ympärille tradition, joka oli poikkeuksellisen hedelmällinen keskusteluun itsestään viettelyksestä ja kertomuksesta. Niinpä aiemman viettelykertomuksen määritykset muuttuvat vajavaisiksi, sillä esimerkiksi vahvat roolijaot ja viettelijän pahuus ajautuivat myöhemmässä viettelykertomuksessa murrokseen. Viettelijän petomaiset piirteet vaihtuivat yhä laskelmoivampaan juonitteluun, ja toisaalta vieteltävät hylkäsivät osansa uhrina tullakseen toimijoiksi. Yhteiskunnallisten pelisääntöjen kiihkeä puiminen ikään kuin kehittyi keskusteluksi kertomuksen säännöistä.

Viettelyjuoni ei kuitenkaan unohda, ja aiempi traditio hirviöineen vaanii viettelykertomuksissa. Esimerkiksi Donna R. Bontatibus näkee 1700-luvun amerikkalaisessa viettelykertomuksessa prototyyppisiä viettelijöiden ominaisuuksia, jotka toistuvat tarinasta toiseen (1999, 1). Viettelykertomuksen traditio on nähdäkseni poikkeuksellisen kietoutunut länsimaiseen kulttuuriseen pääomaan, jolloin viettelyksen olemus on yhtäaikaaisesti sekä läpinäkyvä ja tuttu että tuntematon. Viettelyjuonien uudistustarpeessa onkin jotain poikkeuksellista: vieteltävän tunnistaessa päänsä menoksi rakennetun hienovaraisen suunnitelman viettelykseksi, se tuhoutuu. Niinpä aiemman viettelyksen on aina oltava viettelijälle ikään kuin tuttua, jotta

tasapainoilu tutun ja uuden välillä onnistuu. Tämä ei tietenkään tarkoita jokaisen yksittäistapauksen tuntemusta, vaan eräänlaista tradition haamun latautumista jokaiseen viettelykseen. Samankaltaisen tietämisen taakan voidaan katsoa lankeavan myös kirjoittajan harteille, joka yrittää vakuuttaa lukijaansa. Aiemmat tekstit kaikuivat kertomuksessa ja genrejen sisällä, mutta viettelykertomukselle tuon kaiun tuntemus ja ylittäminen on onnistumisen edellytys. Menneiden viettelysten haamu tuo mukanaan kuitenkin niin tradition herrasmiehet kuin hirviötkin, kuten analyysini tulevat osoittamaan. Viettelykertomuksen hirviöistä vähäisin ei ole piru, jota esimerkiksi Pierre Saint-Amand tulkitsee viettelijöiden kantavan mukanaan (Saint-Amand 1994, 5).

Tarkoitukseni ei ole siis vähätellä aiemman viettelykertomuksen tutkimuksen havaintoja, vaan jatkaa näitä ajatuksia eteenpäin ja tarkastella, miten ne toimivat 1800-luvun jälkeisessä viettelykertomuksessa. Oma suhtautumiseni viettelykertomuksen tutkimukseen nojaa paljon erääseen viimeisimpään ja nähdäkseni laadukkaimpaan avaukseen viettelykertomuksesta, eli Katherine Binhammerin *The Seduction Narrative in Britain, 1747–1800* (2009).

Katherine Binhammer kiinnittää huomionsa viettelijöiden kohteisiin, eli sankarittariin, eikä viettelijöihin, kuten oma tutkielmani. Hänelle viettelykertomuksia yhdistävä tekijä on näitä sankarittaria uhkaava vaara lukea merkit pyrkimyksistä seksiin merkkeinä rakkaudesta tai toisaalta vaara tulkita oikeaa rakkautta teeskennellyksi (Binhammer 2009, 6). Tämä ajatus tukee viettelykertomuksen kerronnallista ja tulkinnallista ulottuvuutta. Viettely on viettelijän tarjoama kertomus, jota vieteltävä yrittää tulkita. Tämä on eräänlainen tutkielmani johtoajatus, ja viettelyksen olemus kertomuksena onkin viettelykertomuksen uusi fokus 1800-luvun alkaessa.

Binhammerin feministisestä kirjallisuudentutkimuksesta ponnistava viettelyksen tarkastelu ei käsittele myöskään naisviettelijän mahdollisuutta. Tämä lähestyminen pelkistääkin viettelykertomukset sarjaksi kysymyksiä naiseudesta, rakkaudesta ja avioliitosta. Binhammer näkee viettelykertomukset tarinoina ”naisen kamppailusta tulkita kosiskelun ja rakkauden uutta semiotiikkaa” aikana, jolloin hän on saanut oikeuden omaan sydämeen ja tunteisiinsa. (Binhammer 2009, 1; 4; 6.) Tällainen tulkinta ei tue juuri omia näkemyksiäni viettelykertomuksista, mutta Binhammerin teoretisointi koskeekin brittiläistä viettelykertomusta aikavälillä 1747–1800 vieteltävän näkökulmasta. Myös Toni Bowers kritisoi Binhammerin tulkintaa liian ehdottomaksi, sillä toisin kuin Binhammer, Bowers ei näe ongelmallisena viettelykertomuksen luentaa, joka ottaa huomioon yhtäaikaaisesti sekä naisen halun että esimerkiksi ideologian (Bowers 2011, 8). Binhammerin teos ei siis ole lainkaan ongelmaton, mutta viettelijää myöhemmässä viettelytraditiossa tarkastelemaan tutkimukseen Binhammer antaa kriittisen esikuvan.

Binhammerin tutkimuksellinen ote osoittaa tervettä kritiikkiä aiempaa viettelykertomuksen tutkimusta kohtaan ja lakkauttaa yleisen kahtiajaon naisesta joko viettelykseen osallistujana tai uhrina (Binhammer 2009, 2). Viettelijä saa nähdäkseni vieteltävän aktivoitumaan ja osallistumaan viettelykseen tahtomattaankin. Viettelykertomuksen rooleissa on etenkin vieteltävän kohdalla häilyvyyttä, joka vain korostuu siirryttäessä 1800-luvulta kohti nykypäivää ja johon palaamme esimerkiksi Flaubertin *Rouva Bovaryn*

analyysissa. Mikäli viettelyksen roolit ovat murroksessa, niin viettelijän taipumus suunnitelmalliseen epärehellisyteen säilyy jonkinlaisena vakiona läpi tradition. Binhammerille viettelyksen epärehellisyys on eräänlainen pohjavire, mutta viettelijän valheellisuutta pidetään muutenkin tutkimuksessa usein itsestäänselvytyksenä (esim. Baudrillard 1990, 69). Donna R. Bontatibus ilmaisee eksplisiittisemmin viettelyksessä käytettävän harhaanjohtamista, manipulointia, valehtelua ja psykologisen painostamista tavoitteena avioliitto tai ainoastaan seksuaalinen suhde. Hänelle viettelijän mahdollinen halu avioliittoon on kuitenkin ensisijaisesti aina halua ”vieteltävän perintöön ja ruumiiseen”. (Bontatibus 1999, 17; 83.)

Oma tulkintani tukee Binhammerin ja Bontatibuksen huomioita viettelyksen epärehellisydestä ja -eettisyydestä, vaikka korostaisin etenkin 1800-luvun alun jälkeisissä viettelykertomuksissa näkyvää laskelmointia ja pyrkimystä hienovaraiseen vilppiin. Kyse ei ole ”ylitsevuotavan suorasta liikkeestä kohti tyydytystä, vaan enemmän laskelmoivasta kiusaukseen saattamisesta” (Saint-Amand 1994, 22). En myöskään ohittaisi kaikkien viettelijähahmojen motiiveja vain tulkinnallista ulottuvuutta tyypistävällä ja närkästyneellä olankohautuksella: seksuaaliseen itsensä toteuttamiseen pyrkivä peto elää uudemmassa viettelykertomuksessa, mutta vain jonkinlaisena haamuna. Vielä 1700-luvulla viettelykertomuksen katsottiin käyvän keskustelua osittain päällekkäisiksi käsitettyjen kosiskelun, viettelyn ja raiskauksen rajoista (Bowers 2005, 141; 143; 145). Viettelykertomusten kultakausi antaa kuin antaakin näihin rajoihin jonkinlaisen vastauksen, sillä 1800-luvun viettelyksessä raiskaus ei ole enää hyväksyttävä ratkaisu edes rivien välissä saati millään tavoin perusteltavissa.¹² Niinpä viettelijäkin muuttuu ja kehittyy joksikin vähemmän väkivaltaiseksi, mutta kenties vieläkin uhkaavammaksi vastustajaksi. Viettelykertomuksissa viettelijä taivuttaa vieteltävän tahtoonsa harhaanjohtamisen, manipuloinnin ja jopa valehtelemisen, mutta ennen kaikkea juonen avulla: sisällytän sanaan ”juoni” tässä tapauksessa sanan negatiivisen konnotaation lisäksi myös sen kertomusteoreettisen merkityksen, sillä viettelijä tarjoaa vieteltävälle osallisuutta juoneen ja kertomukseen.

Vieteltävän virhe on kuitenkin tulkita tämä viettelyjuoni tarjoukseksi toisenlaisesta juonesta, joka yleensä on tarjous jonkinlaisesta kohtalon määräämästä rakkaudesta. Viettelijä tarjoaa ja tietoisesti rakentaa vieteltävälle tarinaa, jonka tämä haluaa kuulla. Viettelijä muovaa käytöstään tai jopa todellisuutta harhaanjohtamalla ja kutsuu esiin vieteltävän *halua* tarttua kertomukseensa. Vieteltävä onkin ensisijaisesti viettelyn kohde ja osallistuja tarjottuun juoneen. Halu osallistua viettelyyn kumpuaa vieteltävästä, kuten lukijan halu ajaa hänet lukemaan kertomuksen. Tämä vieteltävässä, eli yleensä naisessa, heräävä halu seksuaalisine sävyineen oli etenkin ennen 1800-lukua ongelmallinen ja vaarallinen ajatus, jonka takia Toni Bowersin mukaan vieteltävien kohtalon oli oltava suru ja turmio (2011, 10; 71).

Tämä vietellyille varattu surkea kohtalo kuitenkin väistyy ja kyseenalaistuu uudemmassa

¹² Tosin viettelijöiden ja raiskaajien raja on 1800-luvun vaihteenkin jälkeen yhä häilyvä, sillä useat viettelijät toimivat siten, ettei vieteltävälle jää vaihtoehtoja. Esimerkiksi Thomas Hardyn teoksen *Tess of the d'Urbervilles* (1891) nousukasmainen viettelijähahmo Alec raiskaa nukkuvan maalaistyttö Tessin, kun hän ei suostuttelustaan huolimatta saa tytöltä muuta kuin vastentahtoisia suukkoja. Toisaalta myöhemmin teoksessa Tess tulee vietellyksi myös Alecín sanojen kautta, ja kuvaavaa on, että Alec on tuolloin vaihtanut nuoren aatelismiehen elkeet vaeltavan saarnaajan karismaan.

viettelykertomuksessa. Viettelyksen roolit eivät näyttäydy enää selvärajaisina, eikä viettelty ole enää tuomittu sen enempää kuin viettelijä pahuuden lähettiläs. Viettely muovautuu hiljalleen peliksi ja ikään kuin sääntöjen etsinnäksi. Jo vanhemman viettelykertomuksen kohdalla on nähty, miten viettelijät eivät ainoastaan toista retorisesti samankaltaisia viettelyksiä yhä uudestaan, vaan he leikittelevät viettelyn niin muita kuin itseäänkin. Viettelijät tuntevat viettelyksen koodit, koska he kirjoittavat itse käsikirjoituksen. (Bowers 2011, 119; 126.) Viettelyksen pelit kasvavat, elävät ja monimutkaistuvat pinnan alla, kunnes viimeinen kohdeteokseni *The Game* yrittää paljastaa viettelyksen ja pelin. Sitä ennen tarkasteltakoon, kuinka viettelyksen peliä pelataan Gustave Flaubertin ja F. Scott Fitzgeraldin klassikkoteoksissa.

3 Halusta hallintaan, eli kuinka rouva Bovary halusi liikaa

Gustave Flaubertin *Rouva Bovary* on ristiriitaisten halujen viettelykertomus. Henkilöhahmojen toiveet elämän ja rakkauden saralla eivät kohtaa, ja onnettoman kohtalon edessä he toimivat eri tavoin: aviomies on tietämättömän tyytyväinen arkeensa, vaimo haluaa niin jännitystä kuin rakastajan ja tuota roolia täyttämään pyrkii useampikin mies, jotka eivät kauniista puheistaan huolimatta juuri kaipaa rakastajatartaan. Niinpä viettelykertomuksen halut vetävät eri suuntiin. Vieteltävällä on kuvitelma kuolemattomasta romanssista, jota viettelijä tietoisesti ruokkii ja jonka osaksi hän muovaa itseään, mutta elo tuossa kuvitelmassa ei ole hänen tavoitteensa. Tämä luku tarkastelee vieteltävän ja viettelijän kilpailevia haluja. Ensin on kuitenkin syytä tarkastella, miten halu käsitetään kirjallisuustieteessä ja millaisessa suhteessa viettelykertomuksen osapuolten kokemat halut ovat kaunokirjallisuuden ympärille rakentuvien roolien haluihin.

3.1 Halu, joka johdattaa sinut kertomukseen

Peter Brooks määrittelee *juonen* (*plot*) teoksessaan *Reading for the Plot* ”kertomuksen suunnitelmaksi ja intentioksi, joka muovaa tarinan ja antaa sille tietyn suunnan tai aikeen tarkoitukseen” (1984, xi). Juoni on jotain, mikä järjestää yksittäisiä tapahtumia ja ohjaa niitä suunnitelmallisesti. Brooks väittää jopa melko radikaalisti, että tarinan (merkityksessä *fabula*) tapahtumat voivat olla jopa ainoastaan juonen tarpeista, siis juonellistamisesta ja *sjuzetin* retoriikasta, syntyviä sivutuotteita (mt., 305). Juoni siis antaa tapahtumille ja siten myös tarinalle merkityksensä.

Brooksille juoni on kertomuksen dynaaminen aspekti, eli lukijaa eteenpäin ajava voima (1984, 35). Juoni houkuttelee lukijaa, ylipuhuu jatkamaan lukemista. Juonen lukeminen onkin *halun* (*desire*) muoto, joka lietsoo lukijaa eteenpäin tekstissä. Kertomukset itsessään ”sekä kertovat halusta että herättävät ja käyttävät hyväksi halua merkityksen synnyttämisen dynamiikkana”. (Mt., 37.) Halu on siis kertomusten teema, mutta kertomukset itsessään, sekä etenkin niiden juonet, herättävät halun. Tämä halu tuottaa liikkeen kohti merkitystä ja tuo liike on lukeminen. Sangen yksinkertaista tähän asti, mutta psykoanalyysistä ponnistava Brooks yhdistää ajattelunsa Freudin ajatuksiin. Yritänkin esitellä tätä yhdistelyä enemmänkin pragmaattiselta näkökannalta kuin psykoanalyttisen ajattelun kautta, ja siis nostaa esiin, millaisia implikaatioita on tätä kautta yhdistettävissä hahmottelemaani analogiaan.¹³

Brooksin ajattelussa juoni on myös sisäinen logiikka, joka ohjailee diskurssia kuolevaisuudesta, sillä hänen tutkimuksissaan kertomus on kiinteästi riippuvainen ajasta (Brooks 1984, 22). Brooks viittaa tällä

¹³ Tutkielmalleni tärkeistä teoreetikoista psykoanalyttiselle ajattelulle velassa ovat niin Peter Brooks kuin esimerkiksi myös René Girard ja Harold Bloom. Tällöin psykoanalyysia ei voi tutkielman tiimoilta sivuuttaa, mutta näen oman lähestymiseni vahvuutena juuri sen selkeän teoreettisen eronteon. Viettelykertomusta olisi mielenkiintoista tutkia psykoanalyttisesti, mutta tämä katsantokanta rajautuu tutkielmassani potentiaalisen jatkotutkimuksen piiriin.

freudilaiseen kuolemanviettiin, joka ilmenee kertomuksessa lukijan ristiriitaisena haluna loppuun. Brooks teoretisoineja tutkinut Teemu Ikonen toteaa brooksilaisen kertomuksen dynaamisuuden syntyvän, kun ”kertomuksen ajalliset rakenteet jäsentyvät lukemisen ajallisuuden kautta”. Tällöin ”lukemisesta tulee olemista loppua kohti, lopun yhtäaikaista tavoittelemista ja viivyttämistä”. (Ikonen 1995, 31; kts. myös Brooks 1984, 108.) Tutkielmani ei lähde suin päin mukaan Brooks psykoanalyttiseen tulkintaan, ja suhtaudun epäillen jo itsessään kyseenalaisen kuolemanvietti-ajattelun liittämiseen havaintoihin kertomuksen ajallisuudesta. Nähdäkseni ei voida kuitenkaan kieltää halua, joka kohdistuu loppua kohti, sillä esimerkiksi kertomuksen lopetus tekee siitä kokonaisen ja mahdollistaa merkityksen etsinnän. Brooksille ensisijaisen ajallisuuden sijasta syvennyinkin nimenomaan haluun. Halu on kipinä, joka elää ja houkuttelee lukijaa pitkin juonta. Viettelykertomusten tutkimuksen kannalta tärkeintä onkin kaikkein puhtain halun hetki, jolloin tuo kipinä ei vielä ymmärrä haluavansa oikeastaan vain kuolla. Teemu Ikonen sanoi siis tiivistän omaa tavoitettani:

Kertomuksen teorian on keskityttävä tutkimaan referentin tavoittelun dynaamisia vaihteluja kertomuksissa ja lukemisessa yleensä – eli sitä, miten referentin halu ilmenee lukemisen ja kertomisen haluna. Näin voikin sanoa, että kirjallisuuden inhimillisyyttä koskevat pohdiskelut ovat kertomuksen halun (genetiivin molemmissa merkityksissä) analyysin sivutuotteita. (Ikonen 1995, 26.)

Tutkimissani viettelykertomuksissa rakentuu halu, joka usuttaa vieteltävää tarttumaan viettelijän juoneen. Juonen on oltava kiinnostava, että siihen tartutaan, sillä halu osallistua ei välttämättä aktivoidu, jos kertomus koetaan esimerkiksi tylsäksi. Tarjotun juonen pitää olla siis tiedostetulla tai tiedostamattomalla tasolla haluttu, että lukuprosessi tai viettely voi alkaa. Kertomuksen alussa onkin aina halu, kiihoke, jonka intensiteetti pakottaa liikkeen, toiminnan tai muutoksen alkamaan (Brooks 1984, 38). Vaikka tulkitsen, että vietteleminen toimii pitkälti harhaanjohtamisen keinoin, vieteltävän osa ei ole olla uhri. Vietelty ei ole avuton, mutta ei myöskään vailla houkutusta. Viettelijä houkuttelee, maanittelee ja tarjoaa tarinoitaan, jotka kasvavat hiljalleen vastaamaan vieteltävän haluun. Vieteltävällä on kaikki valta hyväksyä tai hylätä viettelijän tarjoama kertomus, lopettaa lukeminen ja palata arkeensa. Usein hän ei niin tee, koska ainahan voi vielä kääntää yhden sivun. Halu ajaa häntä kuitenkin eteenpäin, sillä vieteltävä, siinä missä lukijakin, *haluaa* tietää.

Näenkin Brooks tavoin halun paitsi kertomuksen teemana myös kertomusta eteenpäin lukemaan houkuttelevana ”moottorina” ja itse kertomisen sekä kertomuksen kielen tarkoituksena. Nämä kaikki halun kolme aspektia ovat läheisissä suhteissa toisiinsa. (Brooks 1984, 54.)¹⁴ Viettelykertomukset ilmentävät nähdäkseni Brooks halun aspekteja erityisen osuvasti, ja viettely voi tuottaa traditionsa lisäksi uusia ajatuksia myös lukemisen ja kirjoittamisen konventioista. Tämä on viettelijä-kirjoittaja -analogiani ydin.

Mikäli viettely perustuu harhaanjohtamiseen ja manipulointiin, tulisi kertomisen ja lukemisen prosessien toimia analogiani kautta samalla tapaa. Kertomuksen on tarkoitus tulla luetuksi, joten se rakentuu eräänlaiseksi ansaksi, joka houkuttelee uhriaan. Lukija eksyy rakennelmaan, joka varmistaa lukemisen

¹⁴ Peter Brooks käyttää useasti esimerkkinä ja vertauksena moottoreita kuvaamaan halua ja moottorin toimintaa kuvaamaan kertomuksen toiminnan periaatteita.

jatkumisen ja harhauttaa lukijaansa kerta toisensa jälkeen uusilla ärsykeillä kuin osoitellen itseään ja huutaen ”minä olen erilainen”. Lukija on tietenkin utelias, niin kuin on vieteltäväkin. Mikäli tarjottu kertomus ja juoni on yllätyksetön, kiinnostus ja halu eivät saa tarpeeksi intensiteettiä. En väitä juonen olevan kaikki kaikessa, sillä onnistunut tai kiehtova muoto voi myös herättää halun, vaikka juoni ei olisi kiinnostava. Toisaalta taas viettelyjuonen onnistumisen voidaan katsoa riippuvan yhtä lailla biologisista ja sosiaalisista syistä, kuten vaikkapa viettelijän komeudesta tai yhteiskunnallisesta asemasta. Nämä näkökulmat kuitenkin vain korostavat kertomuksen luoman halun ja juonen voimaa: niin viettelyksessä kuin kertomuksessakin onnistunut juoni voi *sivuuttaa* biologian tai muodon ruokkien lukijan ja vieteltävän uteliaisuutta, siis halua tietää. Baudrillard näkee viettelyksen irrallisena fyysisestä vetovoimasta ja jopa irrallisena luonnosta itsestään, osana viekkouden, merkkien ja rituaalien valtakuntaa (1990, 2; 103). Biologisista, yhteiskunnallisista sekä etenkin kertomuksen muotoa edistävistä avuista on hyötyä, mutta onnistunut juoni ja halu voivat viedä mukanaan ilmankin niitä.

Brooks näkee ihmiselon kietoutuneena loputtomiin kertomuksiin aina kuulluista kertomuksista uniin ja puoliksi tiedostamatta jäsennettyyn elämäntarina. Hänelle kertomus onkin eräänlainen perimmäinen tapa ajatella ja juoni on tuon kertomuksen logiikka ja dynamiikka. (Brooks 1984, 3; 7; 10.) Juoni on tapa konstruoida todellisuutta ja jäsentää huomioitamme maailmasta ymmärrettävään muotoon. Halu juoneen on sisäänrakennettu osa ihmisyyttä ja juoni houkuttelee kuin viettelijä, siis viettelee, vertaus johon on päätynyt myös Brooks ajatuksia tutkinut Teemu Ikonen (1995, 28). Kertomuksen ja juonen halu onkin pohjimmiltaan halua merkitykseen, halua tietoon ja halua ymmärrykseen, kuten Brooks esittää viitaten Roland Barthesin ajatuksiin (Brooks 1984, 48).

Erottamattomasti haluun kietoutuneet viettelykertomukset kantavat itsessään pyrkimyksen merkityksen etsintään. Binhammer esittää viettelykertomusten tarkoituksiksi paljastaa naisen tunteiden ja sydämen salat. Viettelijän juoniminen ja naisen käymä kamppailu merkityksen löytämiseksi tekevät viettelemisestä ymmärtämisen prosessin, joka suuntautuu oman sydämen tuntemisen epistemologiseen ongelmaan. Kuin ohimennen Binhammer kuitenkin huomauttaa, että toisaalta viettelyn voisi ymmärtämisen prosessin lisäksi käsittää myös kertomuksena. (Binhammer 2009, 10–12.) Binhammerin ajatukset ovat lähellä omiani, mutta hänen rajauksiaan on murrettava: viettely on kertomus ja juoni, joka houkuttelee vieteltävän tutkimaan oman todellisuutensa rakentumisen rajoja ja tuon henkilökohtaisen elämäntarinan merkitystä, johon viettelijä yrittää sanoillaan murtautua. Niinpä viettelykertomukset keskustelevat juonensa avulla halusta, joka kohdistuu paitsi lukemiseen myös ymmärtämiseen itseensä. Vieteltävä haluaa kuulla kertomuksen uteliaisuudesta, koska hänen on pakko saada tietää oma tarinansa – tai mitä tuo tarina voisi olla.

Peter Brooks käsitykset kertomusteoreettisesta halusta ovat ajoittain melko korkealentoisia, ja esimerkiksi Lorri Nandrea on arvostellut Brooks kuolemanviettiä ja lopun halua painottavien ajatusten soveltamista ilman kriittistä otetta: hän nostaa erääksi kirjoittamista synnyttäväksi halun lähteeksi uuden tuottamisen itsessään, eli jonkin ennennäkemättömän saavuttamisen tekstillä (Nandrea 2010, 18). Toisaalta

Brooksin halun ja juonen määritelmät ovat herättäneet vastalauseita myös liittyen sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Osittain psykoanalyysin vaikutuksesta näissä teoretisoinneissa on heteroseksuaalisen miehen seksuaaliseen kokemukseen viittaava pohjavire, joka alistaa Brooksin määrittelemän juonen vain ”miehiseksi juoneksi kunnianhimosta” (Clayton 1989, 40; Page 2007, 198). Nämä huolenaiheet ovat nähdäkseni oikeutettuja, mutta ne eivät vähennä kriittisin varauksin rakennetun sovellutuksen kuvausvoimaa. Viettelykertomuksen tarkastelussa brooksilainen halu synnyttää poikkeuksellisen vahvoja merkityskenttiä koskien itsessään kertomuksen olemusta. Syynä teorian aktivoitumiseen on nimenomaan monitasoinen ja toisiinsa limittyvä halun ilmeneminen viettelykertomuksessa. Jotta tästä halusta saataisiin kaikki irti, yhdistän Brooksin ajatuksia vielä toisenlaiseen halun malliin ennen *Rouva Bovaryyn* siirtymistä.

René Girardin triangulaarinen halu on näkemys kaunokirjallisuudessa vallitsevista halun kahleista, jotka ohjailevat henkilöhahmojen toimintaa. Girard käsittelee tätä halun suhdetta teoksensa ensi sivuilla Cervantesin henkilöhahmon Don Quijoten kautta (Girard 1988, 1–3). Nähdäkseni elegantin tiivistyksen Girardin triangulaarisesta halusta esittää hänen töitään tutkinut ja soveltanut Colin Davis:

Se, mitä haluan, ei ole sisäsyntyisesti haluttavaa tai saavuttamattomasti Toista. Tässä Toinen on halun synnyttäjä, ei sen kohde. Haluan mitä Toinen haluaa, haluan sitä *koska* toinen haluaa sitä. Siten halun draamassa on kolme osapuolta: haluava subjekti, haluttu objekti ja arvokas välittäjä, joka tekee objektin haluttavaksi subjektille haluamalla sitä tai omistamalla sen ensin. (Davis 2013, 116; kurssiivi alkuperäinen.)

Girardin triangulaarinen halu on kateellinen ja omistava halu, jossa halun kohde on toissijainen. Halussa on kysymys tuon arvokkaan välittäjän saavuttamisesta haluamalla sitä, mitä hän haluaa. Haluava subjekti siis kiinnostuu halutusta objektista ainoastaan arvokkaan välittäjän vaikutuksesta ja koska tämä haluaa myös halutun objektin. Viettelykseen sopivana vertauksena viettelijä haluaa valloittaa perheen rouvan sydämen, koska tämän aviomies on napannut tuon sydämen ensin. Tällöin rouva olisi haluttu objekti ja viettelijä haluava subjekti, mutta arvokas välittäjä olisi siis aviomies. Nähdäkseni triangulaarinen halu ei kiistä tai vähättele Peter Brooksin halun teoretisointeja, vaan kyseessä on kaksi eri näkökulmaa, jotka limittyvät omassa tulkinnassani toisiinsa. Nämä halun elementit aktualisoituvat viettelykertomuksessa rikkaasti ja synnyttävät tulkinnan, jossa kertomus herättää kilpailevia ja erilaisia tavoitteita kohti pyrkiviä haluja. Vaikka selvärajaista erottelua ei voi näin abstraktilla tasolla luoda, kärjistetysti väitän, että viettelijöitä ja vieteltäviä ajavat eteenpäin erilaiset halut. Tutkielmassani esittelemäni analogia, joka yhdistää viettelijöiden ja vieteltävien rooleja kirjoittajien ja lukijoiden vastaaviin rooleihin, tuntuisikin puhuvan erilaisista kertomukseen limittyvistä tavoitteista.

Jotta analogiani ja halun olemus eivät jäisi ainoastaan teoreettisen esityksen varaan, siirryn tarkastelemaan Gustave Flaubertin *Rouva Bovary* ja kuinka halun mallit toimivat tekstissä. Mitä Emma Bovary ja hänen viettelijänsä haluavat? Millainen halu houkuttaa lukijaa, ja mitä tahtookaan kirjoittaja?

3.2 Rouva Bovary ja lukijaa kiduttava halu

Ennen avioitumistaan Emma oli kuvitellut tuntevansa rakkautta, mutta kun onnea, jonka tuosta rakkaudesta olisi pitänyt seurata, ei kuulunutkaan, hän arveli erehtyneensä. Ja hän pohti mielessään, mitä elämässä loppujen lopuksi tarkoitettiin sanoilla ”onnellisuus”, ”intohimo” ja ”huuma”, jotka kirjoissa olivat kuulostaneet niin kauniilta. (RB, 42.)¹⁵

Gustave Flaubertin romaanin *Rouva Bovary* päähenkilö Emma luulee pakenevansa tylsää elämäänsä maatilalla, kun hän menee naimisiin paikallisen lääkärin, Charles Bovaryn kanssa. Tuore rouva Bovary ei kuitenkaan löydä itsestään tunteita, joita hänen kovasti rakastamansa romaanit antoivat ymmärtää avioliiton tuovan mukanaan. Charles ei ui, saati ammu pistoolilla tai miekkaile, siis ole samanlainen maailmanmies ja vaarallisten tilanteiden sankari, jollaisia miehet ovat romaaneissa. Emma ei ymmärrä, kuinka avioliitto tällaisen miehen kanssa voi toimia: ”Eikö miehen päinvastoin olisi pitänyt tietää kaikki, hallita monenlaisia taitoja, perehdyttää vaimonsa intohimon voimaan, elämän hienouksiin, kaikkiin saloihin?” (RB, 50.) Niinpä hyväntahtoinen ja vaatimaton Charles ärsyttää Emmaa, eikä hän kykene tarjoamaan Emmalle kertomusten jännitystä ja romantiikkaa, mutta kukapa pystyisi:

Ne [romaanit] pursuilivat rakkautta ja rakastavia, takaa-ajettuja daameja jotka pyörtyivät syrjäisissä puistomajoissa, ajomiehiä joita surmattiin joka kieverissa, hevosia joita kuoli joka sivulla, synkkiä metsiä, sydänsuruja, valoja, nyyhkettä, kyyneleitä ja suudelmia, venheitä kuutamossa, satakieliä metsiköissä, herroja jotka olivat rohkeita kuin leijonat, lempeitä kuin karitsat, hyveellisempiä kuin yksikään ihminen, aina tyylikkää ja valmiita vuodattamaan vuolaita kyyneleitä. (RB, 44–45.)

Emma kokee elämänsä lukemansa kautta. Hänen arkensa osoittautuikin ongelmalliseksi, sillä se ei sisällä seikkailun yltiöromanttisia aineksia. Flaubertin teosta on tulkittu hyökkäykseksi realismia vastaan ja allegoriaksi kielen ja kirjallisuuden voimasta, sillä Emma on naiivi realisti, joka kuvittelee kertomusten vastaavan orjallisesti todellisuutta (Hutcheon 1980, 38; 90). René Girard taas yhdistää Emman tuntemukset triangulaariseen haluun: hänestä Emma haluaa mielikuvituksensa täyttävien romanttisten sankaritararten kautta (Girard 1988, 4). Emma Bovary haluaa kaiken sen, mitä romaanien sankarittarilla on, mutta kuitenkin hän vaikuttaa haluavan enemmän. Väitänkin Emman haluavan oman juonensa.

Aviomiehen osoittautuessa mukavaksi ja kannustavaksi, mutta sangen yllätyksettömäksi mieheksi, Emma pettyy. Miksi aviomies ei olekaan kuin rohkea leijona, ja missä ovat nuo rakkaat juonenkaaret, joita romaanit ovat täynnä? Emma yrittää kutsua rakkautta elämäänsä lausumalla ”puutarhassa kuutamolla kaikki ulkoa osaamansa rakkausrunot” ja laulamalla ”miehelleen kaihoisana verkkaisia surumielisiä lauluja”, mutta ilman tulosta (RB, 52). Elämä ja arki eivät ole kertomus, jota hän toivoo. Emma onkin ennen kaikkea lukija, ja hän kaipaa juonta tekemään elämänsä täydelliseksi.

Emmaa haluaa olla osa kertomusta. Hänen haaveensa suureellisesta ja hovieleganssin täyttämästä elämästä leimahtavat lopullisesti hänen sisällään, kun lähiseudulla asuva markiisi kutsuu Bovaryt tanssiaisiin. Aviomies Charles lähinnä torkkuu läpi tanssiaisten, mutta Emma on päässyt kaipaamaansa

15 *Rouva Bovary* käsittelee Anna-Maija Viitasen (2005) suomennoksen kautta, sillä tekemäni havainnot eivät liity olennaisesti kieleen, mutta olen käyttänyt apuna ja vertailukohtana myös teoksen englanninkielistä käännöstä.

miljööseen ja seuraan, tarkkailemaan ja kadehtimaan. Hän onkin pakahtua onnesta, kun eräs varakreivi tanssittaa häntä yhden valssin ajan. Jotain Emman sisällä muuttuu lopullisesti:

Emma katseli kauan linnan ikkunoita yrittäen arvailla, missä huoneessa hänen illalla näkemänsä ihmiset asuivat. Hän olisi halunnut tietää millaista elämää he elivät, *tunkeutua siihen, sulautua siihen.* (RB, 62; kurssiivi lisätty.)

Emma tyytyi kuitenkin osaansa; hän sulki hellästi lipastonlaatikkoon kauniin juhlapukunsa ja satiinikengätkin, joiden pohja oli kellastunut kiiltävän parketin vahasta. Hänen sydämensä laita oli samoin: kosketus rikkaiden maailmaan oli *tartuttanut siihen jotain lähtemätöntä.* (RB, 64; kurssiivi lisätty.)

Emma hullaantuu näkemästään loistosta, joka on aivan hänen ulottuvillaan. Hän tarvitsisi vain mahdollisuuden, kääntein arkisessa juonessa, jota hän kutsuu elämäksi. Loisto on tartuttanut hänet lähtemättömällä halulla. Tuo halu houkuttelee häntä tunkeutumaan hovieleganssiin. Emma haluaa Girardin triangulaarista halua mukaillen sen, mitä hänen ihailemallaan rikkaalla tanssiaiskansalla on. Kun arki ei tyydytä hänen haluaan ja anna Emmalle tuota elämää, hän yrittää muuttaa itseään harrastamalla ja saavuttaa haaveitaan lukemalla. Emma yrittää sulautua loistoon, romaanien sivuille ja rikkaiden elämiin. Hetkellisesti tanssiaisat palaavatkin hänen elämäänsä noista kertomuksista, ja Emman halu kulminoituu häntä tanssittaneeseen nimettömään varakreiviin: ”Lukiessa varakreivin muisto palasi hänen mieleensä. Hän näki yhtäläisyyksiä kreivin ja keksittyjen henkilöiden välillä.” (RB, 66.) Todellisuus ja fiktio sekoittuvat Emman maailmassa. Emman reaktio vastaakin jo 1700-luvulla keskustelun kohteena ollutta pelkoa lukevasta naisesta, jonka vietteleekin itsessään kertomus ja lukeminen. Lukeminen ja sen kiihdyttämä naisen mielikuvitus nähtiin syinä turmiolle ja viettelijän kynsiin jäämiselle myös oikeassa elämässä. (Binhammer 2009, 19; Roulston 2010, 33.) Emmaa viettelevätkin ensisijaisesti kertomukset ja mahdollisuudet juoneen. Hän haluaa olla yksi noista keksityistä henkilöistä ja yhdessä noista juonista.

Rouva Bovary heittäytyy kirjojensa ja alati keksimiensä uusien harrastustensa pariin, mutta mikään ei riitä hänelle: ”Olen lukenut kaiken, hän ajatteli.” (RB, 71.) Emma etsii itseään ja osaansa maailmassa ikään kuin kokeillen itseään erilaisissa rooleissa ja elämäntarinoissa. Arki ei kuitenkaan tarjoa toivottua juonta, jolloin Emma paitsi masentuu myös sairastuu fyysisesti. Tylsät ja itseään toistavat päivät kuihduttavat häntä hiljalleen. Ilman elettävää kertomusta, yskivä, ruokahaluton ja sydämentykytyksistä kärsivä Emma tekee kuolemaa.

Lukijat kaipaavat juonta ja tapahtumien juonellistamista, mutta Peter Brooksinkin mukaan sitä haluavat ja tarvitsevat myös kirjoittajat ja kertomusten sankaritkin (Brooks 1984, 35). Emma Bovary on Flaubertin romaanin onneton ja turhautunut sankaritar, mutta analogiani kautta hän on myös lukija odottamassa kirjoittajaa. Emma Bovary on tyytymätön kertomukseen, joka hänen elämänsä on. Niinpä rouva Bovary tarvitsee uuden juonen. Kun Bovaryt muuttavat toiselle paikkakunnalle, he tapaavat nuoren kirjurin Léonin, joka on Emman tavoin kiinnostunut taiteesta ja suurista tunteista:

”Kai täällä on sentään kävelyyn sopivia paikkoja?” rouva Bovary jatkoi osoittaen sanansa nuorelle miehelle.

”Voi, kovin vähän” Léon vastasi. ”Kukkulan laella metsän reunassa on kyllä Laidunhaan nimellä kulkeva paikka. Menen sinne joskus sunnuntaisin, lueskelen kirjaa, odottelen auringonlaskua.”

”Minusta mikään ei ole niin suurenmoinen näky kuin auringonlasku”, Emma sanoi. ”Varsinkin meren rannalla.”

”Minä rakastan merta”, Léon-herra huokaisi. (RB, 91.)

Merestä ja auringonlaskuista kaihoisasti puhuva Léon on kuin lupaus suurista tunteista, mutta hän on kyvytön tarjoamaan niitä tavalla, jota Emma haluaa. Tämän nuoren kirjurin yritykset lähestyä Emmaa ovat kömpelöitä ja lapsekkaita, kuten viattomiksi naamioidut huomautukset olinpaikasta kukkulan laella sunnuntaisin, romanttista auringonlaskua odottamassa. Léon on köyhä, kunniallinen ja häneltä uupuu uskallusta. Emma saa Charlesin kanssa lapsen, mutta perhe-elämän sivussa hän käyttää salaa Léonia alustana fantasioilleen elämästä toisen miehen kanssa. Emma testaa roolia erilaisessa elämässä, toisenlaisessa juonessa:

Rouva Bovary selitti, että hän oli aikonut mennä katsomaan lastaan, mutta nyt häntä oli alkanut väsyttää.

”Jos...”, Léon sanoi uskaltamatta jatkaa.

”Pitkö teidän toimittaa jokin asia?” Emma kysyi.

Vastauksen kuultuaan hän pyysi kirjuria seurakseen. Jo illalla asia tiedettiin Yonvillessa, ja määri Tuvachen vaimo julisti piikansa kuullen, että rouva Bovary vaaransi maineensa. (RB, 101–102.)

Kun Emma menee tapaamaan ensimmäistä kertaa lastaan imettäjälle, hän valitsee mukaan aviomiehensä sijasta Léonin, vaikka vieraan miehen kanssa kävelyllä käyminen vaarantaakin hänen maineensa. Aviomieheensä tyytymätön lääkärin rouva kokeilee, millaista olisi nojata kävellessä toiseen mieheen ja nähdä tämä lapsensa isänä. Emma yrittää sukeltaa kertomukseen. Hän ei kuitenkaan voi luoda tuota kertomusta, vaan siihen tarvitaan viettelijä. Niinpä Emman ymmärtäessä Léonin ihastuksen ja jopa rakkauden, hän leikkii välinpitämättömyyttä ja täydellistä vaimoa Charlesille. Toisaalta kyseessä on enemmän kuin rooli, sillä Emman liikehdintä on sangen tyypillistä triangulaariselle halulle. Kun siis haluava subjekti paljastaa ”halunsa hallintaan” ja välittäjän ruumiiseen, välittäjä imitoi tuota halua ja siten päätyy myös haluamaan omaa ruumistaan. Välittäjä arvostaa ruumistaan uudella tavalla ja ei voi kuvitellakaan luopuvansa sen hallinnasta. (Girard 1988, 160.) Haluavan subjektin Léonin nälkäinen katse kohdistuu haluttuun objektiin, eli Emman ruumiiseen. Tällöin Emma välittäjän asemessa ymmärtää oman arvonsa ja kieltäytyy antautumasta ilman taistelua. Vastustelu ja välinpitämättömyys ovat Emmalle myös osa vietellyksi tulemistä. Emma ei voi vain syöksyä viettelijänsä syliin ilman vastustelua, sillä se ei kuulu hänen lukemiensa romaanien kuvastoon. Emma käyttäytyy, kuten stereotyyppisen vieteltävän kuuluukin, ikään kuin sanoen ”*minä vastustan sinua, jotta sinä voit vietellä minut*”. Emma astuu vieteltävän rooliin ja hän tarjoaa viettelijän, siis toimijan ja juonen rakentajan, osaa Léonille. Nuori kirjuri ei ole kuitenkaan tähän osaan valmis.

Léon rakastaa Emmaa, mutta hän ei osaa tarjota tälle kertomusta ja juonta, joka olisi tarpeeksi. Léon ei osaa ohjailla tilannetta, sillä kirjoissa ja haaveissaan elävä Léon on ensisijaisesti luonteeltaan lukija, kuten Emmakin. Léon kaipaa juonta, joka pyyhkäisee häneltä jalat alta, mutta hän ei osaa saati uskalla tuottaa sitä. Sekä Emma että Léon kaipaavat brooksilaisen halun mallin mukaan juonta, joka saa heidät etenemään. Emma ja Léon haluavat liian samoja asioita:

Emma pureskeli huuliaan, ja veri tulvahti hänen ihonsa pintaan, niin että hän punehtui hiusten juurista kauluksen reunaan asti. Hän jäi seisomaan hartia seinäpaneeliin nojaten.

”Eikö tohtori ole kotona?” Léon kysyi.

”Hän on poissa.” Ja Emma toisti: ”Hän on poissa.”

He vaikenivat. He katsoivat toisiaan, ja yhteisessä ahdistuksessa heidän ajatuksensa sulautuivat, puristuivat toisiinsa kuin kaksi värisevää rintaa. (RB, 129.)

Katkelma kuvaa hetkeä ennen kuin Léon lähtee Pariisiin, jonne hän on päättänyt lähteä jatkamaan opintojaan. Nähdäkseni Emman ja Léonin ajatukset sulautuvat, koska heidän halunsa ovat niin samankaltaisia, mutta toisaalta saavuttamattomissa. Katkelman tapaaminen on eräänlainen viimeinen mahdollisuus toimintaan ja yhteisen kertomuksen todelliseen aloittamiseen. Emman punastuminen ja dramaattinen sanojen toistaminen kuvaavat hänen romanttisia toiveitaan, mutta kumpikaan ei uskalla toimia. Léon antaa Emman tyttärelle Berthelle suukon, mutta Léonin ja Emman välinen ahdistus kulminoituu etäiseen kättelyyn, joka sopisi enemmän englantilaiseen kulttuuriin, kuten Emmakin huomauttaa (RB, 129). Lisäksi Emman ja Léonin samankaltaisista haluista kielii mystinen Pariisi, jota Léon pakenee valloittamaan, sillä aiemmin teoksessa Emman haaveissa siintää varakreivin muiston lisäksi Pariisi:

Varakreivi oli nyt Pariisissa; Pariisissa! Millainen paikka se Pariisi mahtoi olla? Miten suunnattomasti siihen nimeen sisältyi! Emma toisteli sitä puoliääneen omaksi ilokseen; se kumahteli hänen korvissaan kuin mahtava kirkonkello, se leiskui hänen silmiinsä voidepurkkien etiketeistäkin. (RB, 65.)

Hän osti Pariisin kartan ja teki retkiä pääkaupungissa sormenpäällään katuja seuraten. (RB, 66.)

Pariisi siis läikkyi Emman silmissä lämpimässä kultaisessa auteressa suurempana kuin valtameri. (RB, 66.)

Léon ei uskalla tehdä aloitetta syvemmän suhteen aloittamiseksi Emman kanssa, mutta hän on vapaa lähtemään unelmiensa Pariisiin toteuttamaan toista juonta. Léonin halu muuttaa asumaan häntä kiehtovaan Pariisiin toteutuu, vaikka viettelyjuoni Emma Bovaryn kanssa jää haaveeksi. Avioon astuneella naisella, kuten Emmalla Bovarylla, ei ole samoja mahdollisuuksia. Niinpä Emma ei saa Pariisia eikä Léonia. Emma saa pettymysten täyteen perhe-elämän. Masentunut Emma Bovary pakenee jälleen harrastusten ja kirjojen sekaan. Mikään ei kuitenkaan miellytä tylsistynyttä Emmaa ja hänen terveytensä pettää taas. Toive jostain paremmasta, kertomuksesta tai juonesta elettäväksi, piti Emman hetken tolpillaan. Nyt hänen elämänsä kuitenkin luhistuu.

Heikotuskohtausten ja veriyskösten riivaama Emma haluaa vain kuolla, koska hän ei saa haluamaansa kertomusta. Katherine Binhammer huomauttaa vain harvojen viettelykertomusten kertovan vaimoista, sillä naimisissa olevalta naiselta puuttuu seksuaalinen viattomuus ja heidän eroottiset tietämyksensä tekee heistä yleensä immuuneja viettelyksen voimalle. Kuitenkin näissä harvinaisissa avioituneeseen naiseen keskittyvissä viettelykertomuksissa viettely on olennaisinta, ja siis tarinan keskiö. (Binhammer 2009, 72.) Emma odottaakin kuumeisesti tuota viettelystä ja käännettä juonessa, jopa itsessään juonta, joka sallii liikkeen ja etenemisen. Ilman juonta hän tekee kuolemaa. Emman halu polttaa häntä hengiltä, ja hän tarvitsee viettelijän, todellisen juonittelijan vapauttamaan itsensä.

3.3 Viettelemisen kilpailevat halut

Herra Rodolphe Boulanger vapauttaa ilman juonta kuolemaa tekevän Emma Bovaryn. Rodolphe on ”siekailematon ja terävä mies ja monien suhteidensa ansiosta suuri naisten tuntija” (RB, 139). Tämä varakas poikamies näkee sattumalta Emma Bovaryn tuodessaan palkollistaan suoneniskentään paikalliselle lääkärille, eli Emman aviomiehelle Charlesille. Rodolphe hurmaantuu näkemästään, mutta viatonta tämä heräävä halu ei ole:

”Se soi minulle kuitenkin ilon tutustua teihin”, hän lisäsi.
Ja hän katsoi koko ajan Emmaa. (RB, 139.)

Oikein herttainen! Rodolphe ajatteli. Oikein herttainen tämä lääkärin rouva! Kauniit hampaat, mustat silmät, sirot jalat ja olemus kuin pariisittarella. Mistä pirusta tuollainen ilmestys tulee? Mistä se paksukainen on tuollaisen löytänyt? (RB, 139.)

Rodolphen nälkäinen katse näkee vain Emman, sillä lääkärin rouva herättää heti hänen kiinnostuksensa. Rintarinnan tämän kiinnostuksen kanssa kulkee kuitenkin halveksunta Charlesia kohtaan. Rodolphe näkee häntä juuri auttaneen ja kohteliaan Charlesin hyökkäävästi ”paksukaisena”. Rodolphen ajatukset viittaavatkin Girardin triangulaariseen haluun, sillä Rodolphen kiinnostus Emmaan tuntuu lisääntyvän aviomiehen myötä. Mustasukkaisuus ja kateus kuuluvat Girardin hahmottelemaan haluun ja puhuvat kolmannen osapuolen, eli arvokkaan välittäjän puolesta (Girard 1988, 12). Olisi liioiteltua väittää Rodolphen suhtautumista suoranaiseksi palavaksi kateudeksi, mutta aviomies Charlesin läsnäolo vaikuttaa ehdottomasti hänen ajatuksiinsa Emmasta. Rodolphe päättää jo kävellessään pois Bovaryjen talosta haluavansa Emman omakseen – joskin vain hetkeksi:

Rouva on tietysti kyllästynyt siippaansa. Tohtorilla on likaiset kynnet ja kolmen päivän sänki. Sillä aikaa kun hän ravaa potilaittensa luona, rouva parsii kotona sukkia. Ja pitkästy! Haluaisi asua kaupungissa ja tanssia joka ilta polkkaa. Naisrukka! Haukkoo rakkauden perään kuin vedestä nostettu karppi keittiön pöydällä. Rakastuisi varmasti jo parista pikku kohteliaisuudesta. Olisi hellä ja hurmaava...! *Mutta miten siitä sitten pääsisi eroon?* (RB, 140; kursiviivi lisätty.)

Rodolphe tuntee Emman tylsyyden ja halun rakkauden perään. Hän myös tunnistaa sanoissa piilevän voiman, jolla tämän voi saada omakseen. Viettelijänä hän haluaa vastata tuohon haluun ja taivuttaa Emman tahtoonsa, mutta ei ilman tietoa, kuinka päästä tästä eroon jälkeinpäin. Emma on hänelle hellä ja hurmaava valloitus, jolle Rodolphella ei ole arvoa käytön jälkeen. Viettelijää ohjaakin erilainen halu kuin vieteltävää.

Peter Brooks käsittelee teoksessaan *Body Work* (1993) halua suhteessa ruumiillisuuteen, katseeseen ja tietoon. Halu on halua omistaa ja toisaalta usein erottamattomasti halua tietää. Esimerkiksi Don Juan -traditiossa naisten valloittaminen ei ole ainoastaan halua seksuaaliseen tyydytykseen, vaan yhtä lailla valloittamisen ja naiseuden salojen tuntemisen halua, eli halua tietää. (Brooks 1993, 11.) Olen aiemmin puhunut viettelijän ja vieteltävän halujen erilaisuudesta, mutta Brooksien ajatusten ja omien tulkintojeni valossa näitä haluja ei voi selvärajaisesti erottaa. Halu ja sen kohteet ovat abstrakteja asioita, joten kyse on tulkinnallisista sävyeroista. Rodolphen halussa yhdistyvät erilaiset voimat, ja halu tietää tai paljastaa on yksi

niistä: "[M]ielessään hän näki Emman salissa sama leninki yllä kuin äsken ja hän riisui sen pois." (RB, 140.) Rodolphe riisuu Emmaa mielessään ja haluaa paljastaa tämän. Peter Brooks näkee naisen ruumiin riisumisen patriarkaalisesta kulttuurin eleenä paljastaa perimmäinen mysteeri. Riisuminen kuvastaa loppua, jossa "totuus" paljastuu. (Brooks 1993, 12; 19.) Rodolphen halu paljastaa Emman alaston ruumis onkin halua tietää ja ikään kuin katalogisoida hänet suhteessa muihin naisiin. Rodolphen mielessä Emmasta haaveilu synnyttääkin vertailun hänen nykyiseen rakastajattareensa, joka "alkaa ehdottomasti olla liian lihava" ja kyllästyttävä nautintoineen" (RB, 140). Siten Rodolphen halu tietää vaikuttaakin ohimenevältä, mutta yhtäkaikki houkuttelevalta.

Nähdäkseni vieteltäviä, kuten Emma Bovarya, ohjaa myös halu tietää: Emma haluaa juonen ja kertomuksen, mutta loppujen lopuksi tämä kiinnostus kohdistuu siihen, mitä hänelle voidaan tarjota ja millaista hänen elämänsä voisi olla. Peter Brooks tulkitsee halun tietää kumpuavan seksuaalisesta halusta ja uteliaisuudesta, mutta tämä ei nähdäkseni riitä selittämään Emma Bovaryn halun luonnetta (1993, 5). Miksi Emma haluaa niin palavasti juonen? Filosofi Hannah Arendtin ajatuksia eteenpäin kehitellyt Adriana Cavarero toteaa, että mikään ei vetoa yksilöön niin voimakkaasti kuin hänen tarinansa kertominen (2000, 3–4). Emman halu kuulua juoneen ja kertomukseen on tulkinnassani halua olla osa kertomusta. Cavareron mukaan yksilö ei kaipaakaan omaelämäkertaa, vaan elämäkerran, siis olla tarinan sankari eikä sen kirjoittaja (mt., 15; 24; 32). Emma haluaa epätoivoisesti kuulla elämäntarinansa, siis oman kertomuksensa.

Viettelijää taas kiinnostaa ensisijaisesti valloittaminen. Viettelijän halu tietää on hetkellinen ja se keskittyy hänen omaan onnistumiseensa enemmän kuin siihen, mitä vieteltävä voi antaa hänelle. Viettelys on näkemykseni mukaan itsekästä ja itseriittoista: Rodolphe Boulanger haluaa valloittaa Emman ja sitten hankkiutua tästä eroon. Koska kohde on kuitenkin ensin vieteltävä, Rodolphe ryhtyy rakentamaan Emmalle kertomusta:

Hän ryhtyi heti laatimaan sotasuunnitelmaa. Missä tavata? hän mietti. Millä keinoin? Kakara on koko ajan vastuksina, ja piika, naapurit, aviomies, kaiken maailman kiusat ja vaivat. Pyh, aikaa hukkaantuu aivan liikaa!

Sitten hän aloitti alusta. (RB, 140.)

Rodolphe suhtautuu viettelemiseen suunnitelmallisesti ja hän hioo strategiaansa voittaakseen kaikki esteet. Kyse on kertomuksesta ja siis "juonest", joka sanan arkimerkitykselle uskollisesti uhkuu vehkeilyä ja valmiutta "omien tarkoitusten ajamiseen" muista välittämättä (Roemer 1995, 35). Herra Rodolphe Boulanger toimii kuin prototyyppinen viettelijä: kuin suoraan Donna R. Bontatibuksen määritelmästä, Rodolphe on hurmaavan ja kiltin maskinsa takana viekas manipuloija, joka harkiten rakentaa suunnitelman vieteltävänsä pään menoksi (Bontatibus 1999, 34–35; 86; kts. myös Bowers 2005, 140).¹⁶ Rodolphe ei voi tietenkään osoittaa todellista haluaan Emmalle, saati osoittaa minkäänlaista kiinnostusta tai tunnetta Charlesia kohtaan. Emma haluaa olla

¹⁶ Rodolphen osoittaman kaltaista viekasta suunnitelmallisuutta löytyy esimerkiksi tanskalaisen Søren Kierkegaardin vuonna 1843 julkaisemasta *Viettelijän päiväkirjasta* (*Forførerens dagbog*, ilmestyi osana teosta *Enten – eller*): Kierkegaardin viettelijä on 16-vuotias Cordeliaa systemaattisesti piirittävä Johannes, jonka voidaan jopa ajatella käyttävän toista nuorempaa miestä houkutuslintuna viettelyksessään.

Rodolphen halun keskipiste, joten viettelijän on ainakin esitettävä antavansa vieteltävälle tämän haluama huomio. Girardin sanoin: ”Ihmisen pitää piilottaa halu, jota hän tuntee, ja esittää halua, jota hän ei tunne. Hänen täytyy valehdella.” (Girard 1988, 107; suomennos M.N..)

Kun Rodolphe tapaa Emman seuraavan kerran maanviljelysnäyttelyssä, hän sulattaa tämän sydämen kohteliaisuuksilla ja kuvaten elämää suurempia tunteitaan yksinäisyydestä, kuolemasta ja rakkaudesta. Hän tarjoaa Emmalle tunteita ja loistokkuutta, joita maalaislääkärin rouva on löytänyt vain kirjoistaan. Kun he nousevat katsomaan kahdestaan maanviljelysnäyttelyn palkintojenjakoa määrinviraston toisen kerroksen ikkunasta, Rodolphe kutsuu näkyä ”näytelmäksi”: hän nostaa Emman statuksen arkeen osallistujasta sen sivustaseuraajaksi, joka voi ylenkatsoa rahvasta ylhäältä katsomosta rikas mies kainalossaan (RB, 151). Emma ei kuitenkaan ymmärrä itse seisovansa näytelmän lavalla, kun Rodolphe tuottaa hänelle fantasiaa suurista tunteista, rikkaudesta ja loistosta:

”Silloin tulee tarve kertoa tälle ihmiselle kaikki elämästään, antaa hänelle kaikki, uhrata kaikki hänen takiaan! Silloin ei tarvita selityksiä, vaan arvataan toisen ajatukset. Onhan tavattu unelmissa.” (Ja hän katsoi Emmaa.) [– –]

Ja tämän sanottuaan Rodolphe otti eleet avuksi. Hän nosti käden kasvoilleen kuin huimauksen vallassa ja antoi sen sitten laskeutua Emman kädelle. Emma veti kätensä pois. (RB, 153.)

Rodolphe rakentaa romanttista illuusiota, mutta harkittu laskelmoivuus paljastuu eleiden suunnitelmallisessa avuksi ottamisessa. Viettelijän voikin nähdä usein esittävän vieteltävän roolia ja siten pakottavan kohteensa pois passiivisesta tilasta aktiiviseksi toimijaksi (Saint-Amand 1994, 102). Kun esitetyn tunnekuohun aiheuttama huimaus menee ohitse, Rodolphe kokeileekin kepillä jäätä ja laskee kätensä Emman kädelle. Emma ei kuitenkaan ole vielä valmis Rodolphen lähentelyihin. Niinpä Rodolphe turvautuu sanojen hyökyaaltoon, jota ei voi pitää minään muuna kuin viettelemisen retorisenä toteuttamisena. James Phelanin retorisen ajattelun kautta voidaan havaita Rodolphen ikään kuin asemoivan itseään ja Emman kanssa jaettua tarinaansa siten, että siitä tulisi toimivampi ja se auttaisi häntä saavuttamaan tavoitteensa (1996, 4; 8; kts. myös Iversen 2014). Rodolphen tarjoama kertomus on loppuun harkittu viettelemisen väline, ikään kuin Emman halujen kanssa neuvoteltu lopputulos. Kohtaus ja viettelijän maanittelu jatkuukin monta sivua, kunnes Emman mielessä Rodolphe limittyy hänen halunsa aiempiin kohteisiin, eli valssia tanssivaan varakreiviin ja kirjuri Léoniin. Rodolphe löytää puheillaan Emma Bovaryn halun ja onnistuu rakentamaan juonen, johon tämä haluaa osallistua: ”Ja Rodolphe tarttui Emman käteen; Emma ei vetänyt kättään pois.” (RB, 158.) Emma on valmis Rodolphen tarjoaman kertomuksen sankarittareksi.

Viettelys ei ole kuitenkaan vielä valmis. Maatalousnäyttelyn ja sytytetyn halun jälkeen Rodolphe pysyy poissa kuusi viikkoa, sillä ”[j]os Emma kerran rakasti minua heti ensimmäisenä päivänä, rakkaus on vain kasvanut kun hän on odottanut, että saisi tavata minut uudestaan” (RB, 165). Ensimmäinen kaipaava silmäys Emmalta kuuden viikon jälkeen kertoo heti Rodolphelle, että rouva Bovary on hänen vankinsa. Emma on täysin viettelijänsä vallassa. Monet viettelykertomusta tutkineet teoreetikot pitävätkin tätä valtaa viettelijää eteenpäin ajavana voimana, sillä se kertoo ”yksilön halusta alistaa, valloittaa ja hallita” (Bontatibus 1999, 85; myös Bowers 2005, 141). Rodolphe ei kuitenkaan tunnu kiinnostavan puhtaasti valta,

vaan valta ohjata vieteltävä tekemään haluamansa. Hän haluaa määrätä tarinan ehdot, rakentaa sen itse.

Rodolphe palaa Emman luo ladellen rakkaudentunnustuksia. Viettelijä suosittelee Emman terveydestä huolehtivalle Charlesille, että tämän vaimon pitäisi ratsastaa ja lupautuu jopa lainaamaan hevosen. Charles on ehdotuksesta innoissaan, mutta lukija ei voi olla huomaamatta Rodolphen kieroja pelisilmää: hän rakentaa tilanteen siten, että Charles mahdollistaa ja jopa usuttaa Emman kohtaamiseen viettelijänsä kanssa. Jälleen Rodolphen viettelyjuonessa pinnalle pulpahtaa jonkinlainen yritys alistaa ja hallita Charlesia, ei Emmaa. Ratsastusretki antaa Rodolphelle täydellisen mahdollisuuden viedä aloitettu viettelys loppuun: ”Hän varoi pelästyttämästä Emma [sic] heti kohteliaisuuksillaan. Hän oli tyyni, vakava ja surumielinen.” (RB, 170.) Rodolphe viettelee Emmaa suunnitelmallisesti, mutta Emma haluaa leikkiä epäroivän naisen osaa ja vaikeasti saavutettavaa. Tämä ei kuitenkaan sovi Rodolphen suunnitelmiin ja hetkeksi viettelykseen syntyykin särö:

Emma nousi lähteäkseen. *Rodolphe tarttui häntä ranteesta.* Hän pysähtyi. Katseltuaan miestä hetken hellin ja kostein silmin Emma sanoi kiihkeästi:

”Voi, vaietkaa. Ei puhuta siitä. . . Missä hevoset ovat? Palataan kotiin.”

Rodolphe liikahti kiukkuisesti ja kyllästyneesti.

”Missä hevoset ovat?” Emma toisti. ”Missä ne ovat?”

Silloin Rodolphe astui häntä kohti kädet levällään, tuijotti häntä hymyillen outoa hymyä hampaat yhdessä. Emma perääntyi vapisten.

”Te pelotatte minua”, hän sopersi. ”Te pahoitatte mieleni! Lähdetään.”

Ja Rodolphesta tuli heti hellä, kunnioittava, pidättyväinen. Emma tarttui hänen käsivarteensa. He lähtivät takaisin päin. (RB, 170; kursiviat lisätty.)

Emman teennäinen vastustelu on pilata Rodolphen rakentaman viettelyksen ja viettelijä unohtaa hetkeksi roolihahmonsa. Nähdäkseni katkelmassa hurmaavan maskin takaa ei kurkista vain aito Rodolphe, mutta myös jonkinlainen syvempi ja väkivaltaisempi viettelijätraditio. Laskelmoiva ja kylmä viettelijä häviää hetkeksi paikalta, ja metsän keskellä Emman kanssa seisoo viettelytradition hirviö.¹⁷ Väkivalta ja raiskaus ovat vain askeleen päässä ennen kuin Rodolphe saa taas itsensä hallintaan. Jäljelle jää kuitenkin aavistus Rodolphen todellisesta halusta. Emma ei ole aito halun kohde, vaan lähinnä väline sen saavuttamiseen. Rodolphe haluaa viettelyjuonen onnistumista ja ikään kuin leikitellä tuon kertomuksen suomalla vallalla.

Ratsastusretki päättyy kuin päättyykin viettelyksen onnistumiseen ja kun Emma ”lakkaa vastustamasta” (RB, 171). Rouva Bovary on kuin hurmiossa saatuaan viettelijältään juonen, jossa elää. Hän kokee itsensä yhdeksi lukemiensa kirjojen hahmoista:

Koko hänen olemuksessaan oli tapahtunut hienonhieno muutos.

¹⁷ Todellista hirviömäistä viettelijää edustavat Oscar Wilden romaanin *The Picture of Dorian Gray* (1891) naisia ja miehiä turmioon ajava dandy Dorian Gray sekä esimerkiksi vampyyrikertomukset. Näitä on laajemmin käsitelty esimerkiksi Deborah Lutz teoksessaan *The Dangerous Lover. Gothic Villains, Byronism, and the Nineteenth-Century Seduction Narrative* (2006). Toisaalta viimeaikaiset vampyyrikertomukset, kuten Stephenie Meyerin *Twilight*-kirjasarja (2005–2008), ovat viimeistään muuttaneet käsityksen vampyyreista hirviömäisinä viettelijöinä paljon romanttisempaan suuntaan.

Minulla on rakastaja! Rakastaja! hän hoki mielessään nauttien ajatuksesta kuin olisi saanut neitoikänsä takaisin. Hän saisi siis vihdoinkin kokea rakkauden ilot, sen onnen huuman josta oli turhaan haaveillut. Hän astui ihmeelliseen maailmaan, missä kaikki olisi intohimoa, kiihkoa, hurmiota; [– –]

Silloin hän muisti lukemiensa kirjojen sankarittaret, ja avionrikkojattarien kuoro puhkesi hänen mielessään laulamaan intohimoisin äänin joista hän ihastuneena tunnisti sisarensa. Hän sulautui osaksi kuvitelmiaan ja katsellessaan itseään siinä rakastuneen naisen roolissa, jota ennen oli kadehtinut, hän tunsi nuoruutensa pitkäaikaisen haaveen toteutuvan. (RB, 172–173.)

Emma uskoo saavansa nyt kokea onnen ja huuman, joka hänen elämästään on puuttunut, ja elää yhtenä lukemiensa kirjojen hahmoista, muiden avionrikkojattarien sisarena. Kertomuksen ja juonen osaksi tuleminen saa hänet vihdoin sulautumaan omiin kuvitelmiinsä.¹⁸ Rooli Rodolphen rakastajattarena näyttäytyy Emmalle nuoruuden haaveen täyttymisenä. Rodolphe tarjoaa Emmalle, vieteltävälle ja lukijalle, mahdollisuuden lukea kertomusta itsestään ja olla tuon tarinan sankaritar. Käsittelimieni Adriana Cavareron ajatusten mukaan mikään ei ole tätä houkuttelevampaa ja haluttavampaa.

Syrjähyppy ei jää yhteen kertaan, ja Rodolphe ja Emma tapaavat pian vakituisesti. Viettelijänsä tarjoamaan juonen lumoissa Emma kulkee öisin Rodolphen talolle lehmien kulkulankkua pitkin ja karjapihan halki. Reitti onkin viettelijänsä vallassa olevalle Emmalle sovelias, sillä Rodolphe ohjailee häntä kuin karjaa. Alkaako tästä sitten Flaubertin teoksessa onnen ja autuuden aika? Ei tietenkään, sillä vaikka Emman elämä on täydellistä tässä kertomuksessa ja halun täyttymyksessä, Rodolphen halu on erilaista. Onkin aika siirtyä tarkastelemaan, mitä Rodolphe todella haluaa.

3.4 Rodolphe ja viettelevän kirjoittajan itsekkyyys

Emman rakkaus ei ole mitään hänen viettelijänsä silmissä, sillä Rodolphen halu on toisenlaista, suoraviivaisempaa. Kuten Baudrillard toteaa kuvitteellisen viettelijä(ttare)n sanoin: ”En halua rakastaa, helliä tai edes tyydyttää sinua, vaan *vietellä* sinut – ja ainut huoleni ei ole, että sinä rakastat minua tai miellytät minua, vaan että sinä tulet *vietellyksi*” (Baudrillard 1990, 86; suomennos M.N.). Niinpä Rodolphe ei ole kiinnostunut rakentamansa onnistuneen juonen ja idyllisen näyttämön ylläpitämisestä, vaikka Emma yrittääkin kaikin tavoin pitää kiinni kertomuksestaan. Kiinnostuksen nopea lopahtaminen on viettelijälle tyypillinen reaktio (Bowers 2011, 33). Viettelijän maski katoaa ja yhteiset hetket todistavat, kuinka kaukana Emman ja Rodolphen toiveet, todellisuudet ja halut ovatkaan:

Rodolphe oli kuin kotonaan. Kirjahyllyn ja kirjoituspöydän, koko huoneen näkeminen sai hänet hilpeälle tuulelle, eikä hän voinut olla laskettelematta Charlesista sukkeluuksia, jotka hämmensivät Emmaa. Emma olisi toivonut rakastajansa käyttäytyvän vakavammin, dramaattisemminkin joskus, kuten silloin kun hän kuvitteli kuulevansa askeleita lehtikujalta.

”Joku tulee!” hän sanoi.

Rodolphe puhalsi kynttilät sammuksiin.

¹⁸ Myös Gerald Prince käsittelee teoksessaan *Narrative as Theme* (1992) Emma Bovaryn suhdetta ja halua kertomukseen: vaikka Prince korostaa Emman haluavan ”olla kertomus”, pidän hänen havaintojaan omiani tukevina, ja erityisen mielenkiintoinen on ajatus Emmasta melko huonona tarinoiden tuottajana (Prince 1992, 70). Ehkä juurikin sen takia Emma ei saa lopulta vieteltyä Rodolphea elämään kanssaan.

”Onko sinulla pistoolit?”
”Mitä varten?”
”No. . . puolustautuaksesi”, Emma sanoi.
”Sinun aviomiestäsi vastaan? Voi sitä miesparkaa!”
Ja Rodolphe lopetti lauseensa eleeseen, joka tarkoitti: Hänestä minä tekisin selvää luunapilla. (RB, 180.)

Rodolphe ei vaivaudu enää dramaattisen rakastajan rooliin saati olemaan huolissaan kiinnijäämisestä. Emma ihmettelee tätä rohkeaa, joskin alentavaa suhtautumista, joka ei vastaa lainkaan hänen kuvitelmiaan romanttisesta rakastajasta. Maria Mäkelä onkin viitannut *Rouva Bovaryssa* Rodolphen viettelystrategioiden pohjaavan kieleen, joka ”palvelee itse ilmaisun sijasta Emman odotusten mukaisen romanttisen *vraisemblancen* rakentamista” (Mäkelä 2005, 32; kursiivi alkuperäinen). Girard toteaa, ettei Emma Bovary olisi ajatellut Rodolphea lainkaan ”Prinssi Uljaana, jos hän ei olisi itse imitoinut romanttisia sankarittaria” (1988, 18). Rodolphen viettelys on Emmaa varten muovattu tietoinen konstruktio. Kun viettelijä ei sitten enää jaksaa pitää kiinni romanttisesta rakennelmastaan, Emma ei katsokaan sivusta passiivisena sen tuhoutumista. Emma ei ole passiivinen uhri, vaan myös toimija, joka haluaa pitää kertomuksensa hengissä. Eikö Emma Bovary, joka on lukenut kaiken, muista tuota vieteltävän onnetonta kuolemaa, joka toistuu lähes jokaisessa viettelykertomuksessa? Kuinka siis Emma voikaan erehtyä pitämään viettelijäänsä unelmien prinssinä hirviön sijasta?

Väitänkin, että erehdystä ei lainkaan ole, vaan Emma Bovary tietää tarkalleen, millaisen kertomuksen hän haluaa. Analogisen ajatteluni kautta olen yhdistänyt Emmaa lukijan ja Rodolphe kirjoittajan rooliin. On kuitenkin muistettava, ettei roolien jako ole millään lailla selkeä: siinä missä kirjoittajan voi nähdä jopa ensisijaisesti lukijana, voi lukija kasvaa ulos roolistaan kirjoittajaksi.¹⁹ Emma Bovary muuttuu ja uskaltautuu aiemmasta roolistaan kirjoittajaksi ja viettelijäksi. Rodolphen ja Emman suhde kasvaakin lopulta eräänlaiseksi kilpailuksi siitä, kuka hallitsee tarinaa ja kuka päättää, miten tuo tarina päättyy. Siinä missä Rodolphe yrittää ylläpitää jopa sangen leppoista viettelykertomusta, Emma yrittää muovata heidän tarinastaan sentimentaalista rakkaustarinaa. Rodolphelle Emman pyrkimykset sotkea hänen ympyränsä aiheuttavat lähinnä ikävystyneisyyttä, joka lopulta näkyy myös tekoina, tai lähinnä niiden puutteena:

Sitä paitsi Emma oli käynyt sentimentaaliseksi. Oli pitänyt vaihtaa miniatyyrejä, oli leikattu puolin ja toisin hiuskiehkurat, ja nyt Emma vaati sormusta, oikeaa vihkisormusta ikuisen liiton merkiksi. Emma puheli usein iltakelloista tai luonnon äänistä; heidän äideistäänkin hän jutteli mielellään. Rodolphen äiti oli kuollut kaksikymmentä vuotta sitten. Silti Emma lohdutteli häntä äitelillä sanoilla kuin jotakin orpopoikasta, saattoi jopa lausua kuuta katsellen: ”Minä uskon, että he antavat tuolla ylhäällä yhdessä siunauksensa meidän rakkaudellemme.” (RB, 181.)

Enää Rodolphelta ei liennyt suloisia sanoja, jotka ennen olivat saaneet Emman kyyneliin, ei rajuja hyväilyjä, jotka olivat vieneet Emmalta järjen; [– –] hän oli kaksin verroin hellä ja Rodolphe peitti välinpitämättömyytensä yhä huonommin. [– –] Hänen tunteensa ei ollut kiintymystä vaan kuin pysyvää lumousta. Rodolphe piti häntä vallassaan. Emmaa se melkein pelotti. (ibid.)

Emman romanttiset haihattelut lähinnä ärsyttävät Rodolphea, jonka on yhä vaikeampaa esittää vakuuttavasti osaansa intohimoisena rakastajana. Rodolphe kieltäytyy huomioimasta Emman yrityksiä puuttua hänen

¹⁹ Viittaan väitteelläni jokseenkin bloomilaiseen ajatukseen vaikutuksesta syntyvistä kirjoittajista, jotka kasvavat rooliinsa lukemalla muita kirjoittajia. Tällöin kirjoittaja on aina lukija, mutta myös lukijan voi kasvaa kirjoittajuuteen.

viettelykertomukseensa, taikka yrittää ylläpitää romanttista tarinaa, jossa tämä kuvitteli elävänsä. Rodolphella on valta ja itsekäs tahto pitää kiinni viettelykertomuksestaan.

Tämä valtasuhde kuitenkin väistyy hetkeksi, kun Emma rimpuilee irti viettelijänsä otteesta ja yrittää viimeistä kertaa muokata aviomiehestään elämäntarinallisiin ambitioihinsa sopivan kumppanin. Hän suorastaan pakottaa Charlesin suorittamaan vaikean leikkauksen kampurajalasta kärsivälle miehelle. Emma etsii miehestään suuruutta ja kuvittelee itsensä nerokkaan kirurgin vaimoksi. Emma haluaa arvoisensa tarinan ja kun Charlesin leikkaus epäonnistuu, Rodolphe on hänen ainoa vaihtoehtonsa. Tällöin Emma ryhtyy suunnittelemaan uutta elämää Rodolphen kanssa. Hän painostaa viettelijäänsä tekemään ratkaisun, joka lopettaa kaikki epäilykset: Emma haluaa karata Rodolphen kanssa arkisesta elämästään kohti onnellista loppua. Brooksian mukaan kertomuksen moottorina toimii halu, mutta itse kertomuksen tarkoitus riippuu lopusta. Tällöin ”kertomusteoreettinen halu on lopulta, väijäämättä halua loppuun” ja siten siis ratkaisuun. (Brooks 1984, 52.) Emma haluaa ratkaisun tarinalleen, jotta hän voi tietää sen lopun onnelliseksi ja jotta tarina olisi todella hänen haaveidensa veroinen.

Rodolphe on Emman suunnitelmista lähinnä kauhistunut, mutta hänen rakastajattarensa maanittelee ja houkuttelee häntä, jopa viettelee häntä sanoillaan, kuten hän itse aiemmin Emmaa. On kuin Rodolphe haluaisi uskoa jonkinlaisen toisen kertomuksen olemassaoloon ja antaa Emman vietellä hänet tämän mahdollisuudella. Niinpä Rodolphe lopulta myötäilee ja rakentaa pakojuonta Emman kanssa. Emma ei kuitenkaan pysty koskettamaan saati todella valloittamaan viettelijäänsä:

” [– –] Ei, ei, ethän sinä muista välitä. On toisia kauniimpia, mutta minä osaan rakastaa paremmin! Olen palvelijasi ja jalkavaimosi! Sinä olet minun kuninkaani, epäjumalani! Sinä olet hyvä, olet kaunis, olet älykäs, olet vahva!” (RB, 201.)

Rodolphe oli kuullut samat sanat niin monta kertaa, että ne olivat menettäneet tuoreutensa. Emma muistutti kaikkia rakastajattaria, ja vähitellen uutuudenviehätys putosi kuin vaate ja paljasti, miten intohimo on ikuisesti samanlaista, käyttää samaa kieltä ja samoja muotoja. Tämä mies ei kaikessa kokeneisuudessaan osannut erottaa tunteiden erilaisuutta ilmausten yhdenmukaisuuden alta. (ibid.)

Rodolphelle intohimo ja tunteet muodostuvat sanoista. Niinpä Emman palvova tunteenpurkaus ja muiden rakastajattarien tarjoamat sanat ovat hänelle kuluneita ja merkityksettömiä. Rakkaudentunnustukset ovat kuin puhki luettuja romaaneja, jotka pienien nyanssien alla ovat identtisiä. Rodolphen kyllästyminen ei ole viettelykertomusten tradition näkökulmasta uutta, sillä Elisabeth Hardwick huomauttaa sekä Don Juanin että Samuel Richardsonin hahmon Lovelacen osoittavan niin kyllästymistä kuin pakkomielteisyyttä viettelyksessään (Hardwick 1975, 186; 208). Miksi sitten ylipäättään vietellä?

Viettelijä viettelee nähdäkseen juonensa ja kertomuksensa tähden, siis ikään kuin osoittaakseen sen toimivuuden. Viettelijöiden toiminta on kuin onkin pakkomielteistä, sillä he jatkavat tylsyyttä kasvattavaa kehää loputtomiin. Viettelemisen toistossa piilee kuitenkin mahdollisuus uusiutumiseen ja erontekoon menneeseen viettelykseen nähden. Viettelys uusiutuu yhä uudestaan, sillä staattisena se tulee vieteltävien tietoisuuteen ja muuttuu toimimattomaksi. Rodolphelle viettelemättä jättäminen on olla liikkumatta ja kohdata arkinen tylsyys, jota hänkin tahollaan yrittää paeta. Olla viettelemättä olisi olla kuin

Charles – tyytyväinen, mutta sokea, typerä ja haluton. Niinpä Rodolphe haluaa nähdä rakentamansa todellisuuden houkuttelevan Emman luokseen. Viettelijän katseen edestä putoaa tuo tietämisen halua symboloiva vaate: Rodolphe saa tietää viettelyjuonensa onnistuneen, mutta palkkioksi tarjotut tunteet ja osa romanttisessa kertomuksessa ovat banaaleja kliseitä, kerta toisensa jälkeen samankaltaisia sanoja jonossa. Viettelijän tylsyys onkin analogiani kautta kirjoittajan tylsyyttä ja turhautumista, joka ajaa kirjoitusprosessiin. Sekä vietteleminen että kirjoittaminen ovat mahdollisuus uudistaa, alistaa ja luoda uusi toimiva juoni ja kertomus kerta toisensa jälkeen. Yksikään rakastajatar ei ole Rodolphelle merkityksellinen, vaan hän haluaa nähdä kertomuksensa onnistuvan ja voittavan tylsyyden, joka häntä itseään vaivaa intohimon kielessä ja muodoissa. Rodolphe haluaa olla luoja, joka sanoillaan muovaa ja hallitsee todellisuutta.

Toisaalta viettelyjuonta on pidetty allegoriana lukemiselle, väärinlukemiselle ja tulkinnalle (Greeson 2006, 770.) Emma Bovaryn voi ajatella lukevan ja tulkitsevan väärin Rodolphen tarjoamaa kertomusta, siis tulkitsevan viettelyjuonen romanttisesti latautuneeksi. Binhammer toteaaakin väärintulkitsemisen kuuluvan olennaisesti viettelykertomukseen ja sen käsittelemään ”rakkauden ongelmalliseen semantiikkaan”, sillä vietelty uskoo sokeasti sydämen tiedon voittavan kaikki esteet (2009, 11). Huomionarvoista on myös, että tällainen allegoria-ajattelu tukee omaa analogiaani, mutta viettelykertomuksessa piilevä kertomuksen rooleja käsittelevä taso ei ole yksioikoinen saati staattinen järjestelmä. Niinpä Emma yrittää taivuttaa ja vietellä viettelijänsä tahtoonsa saadakseen haluamansa. Viettelykertomuksen rooleja ei voi siis pitää täysin vakaina, sillä Emman suostuttelevissa puheissa nähdään viettelijättären elkeitä.²⁰ Flaubertin teoksessa kirjoittamista itsessään on nähty nostettavan esiin (Culler 1981, 77; myös Prince 1992, 69). Eräs mielenkiintoinen Emmaa kirjoittajaksi leimaava tekijä ovat hänen kirjoituspöytänsä ja -välineet, jotka hän hankkii, vaikka hänellä ei ole ketään, jolle kirjoittaa. Vähäpätöistä ei ole myöskään Emman mielenkuvauksessa paljastuva itsekkyyks ja henkilökohtaisten unelmien toteuttamisen tarve, joka herättää kysymyksen, onko Rodolphe loppujen lopuksi hänelle täysin välineellinen. Toisaalta Rodolphea on myös tulkittu eräänlaiseksi Emman mielen lukijaksi (Mäkelä 2011, 181). Kuitenkin viettelijän, ja analogisesti kirjoittajan, rooli on nähdäkseni pakostakin kaksijakoinen ja siis kietoutunut lukijan sekä vietellyn osaan.

Rodolphe on viettelijä ja kirjoittaja, joka rakastaa juontaan enemmän kuin vieteltäväänsä ja lukijaansa. Kuitenkin hän on vähällä tulla itse vietellyksi, ja hetken vaikuttaa siltä, että Rodolphe aikookin todella karata Emman kanssa. Viettelykseen kuuluu viettelijän vieteltävälle rakentama mielikuva ”alamaisuudesta tämän halulle”, mutta olennaista on olla jäämättä tuon kuvitelman ja illuusion vangiksi itse (Baudrillard 1990, 86). Emma onkin saanut otteen Rodolphesta ja heidän yhteisestä tarinastaan. Hetken ajan Rodolphe onkin vietelty, vanki itse aloittamassaan pelissä. Lumous särkyy viime hetkellä, lähtöpäivän aattona, kun Rodolphe kävelee pois Emman luota viimeistä kertaa:

²⁰ Samanlaiseen tulkintaan viettelyksen roolien vaihtelusta, ja jopa yhtäaikaaisuudesta, päätyy Toni Bowers (2011, 118) tarkastellessaan Aphra Behnin kirjeromaani-trilogiaa *Love-Letters Between a Nobleman and His Sister* (1684–1687).

Ja heti Emman kauneus ja kaikki rakkauden ilot palasivat hänen mieleensä. Ensin hän heltyi, mutta närkästys voitti.

”Enhän minä voi lähteä vieraaseen maahan!” hän huudahti ärtyneesti huitaisten. ”En voi ottaa vastuuta lapsesta.”

Näin hän etsi vahvistusta sanoistaan.

”Puhumattakaan kaikista hankaluuksista ja kuluista. . . Ei, tuhat kertaa ei! Se olisi ollut typerä teko!” (RB, 210.)

Rodolphe löytää osuvasti omista ääneen lausutuista sanoistaan voiman torjua Emman fantasia ja kertomus. Rodolphen oma halu aktivoituu, ja viettelijälle tyypillisesti hän ryhtyy hankkiutumaan hankalasta rakastajattarestaan eroon. Kotiin palatessaan Rodolphe päätyy myös kuvaavasti lukemaan Emman ja muiden rakastajattariensa kirjeitä. Hän huomaa Emman alkuun pitkien romanttisten kirjeiden muuttuneen suhteen saatossa asiallisiksi ja lyhyiksi, siis sellaisiksi, joista Emma moitti Rodolphea. Viettelijän rooli on hiljalleen vaihtunut kirjeissäkin, mutta toisaalta Baudrillardin mukaan viettelystä tuleminen onkin paras tapa vietellä ja jopa ehto sille (1996, 81). Emman ote Rodolpheen on kuitenkin kadonnut, ja hänestä tulee vain yksi monista:

Tunkiessaan hänen mieleensä yhdellä kertaa nämä naiset hämärsivät toisiaan, tuntuivat kutistuvan samalle rakkauden tasolle, joka teki heistä yhdenvertaisia. Rodolphe otti sekalaisen pinon käteensä ja huvitteli hetken antamalla kirjeiden ryöpytä vasemmasta kädestä oikeaan. Lopulta hän kyllästyi ja väsyi ja vei rasian takaisin kaappiin ajatellen mielessään: ”Mikä valheitten kasa. . .” (RB, 212.)

Kirjeet ovat kyllästyttäviä ja yhdentekeviä Rodolphelle, eikä hän löydä sanojen seasta ainutkertaisia tunteita, vaan toinen toistaan toistavia latteita valheita. Hän päättääkin ikään kuin kirjoittaa oman paremman versionsa, eli jäähyväiskirjeen Emmalle. Koko kuvaus kirjeen kirjoittamisesta osoittaa tarinamaailman hallintaa, joka ilmenee yhtä lailla Rodolphen harkitsevilla viettelystrategioilla. Rodolphe kirjoittaa heidän tarinansa loppuun ja hylkää Emman, lukijansa, toteuttaakseen uuden juonen jossain muualla. Emman hylkäävät viimeiset sanat ja yksinäisyys, jotka kohtaavat lukijan jokaisen kertomuksen lopussa.

Vaikka romaanina *Rouva Bovary* ei vielä päätykään, päättyy Rodolphen ja Emman yhteinen kertomus ja viettelyjuoni – jopa pienoinen taistelu tuon kertomuksen hallinnasta. Vietteleminen ja kirjoittaminen kuvastuvat tämän sangen tyypillisen viettelykertomuksen kautta itsekkäinä tekoina, mutta on selvää, ettei puhdas halu kertomukseen pysty yksinään selittämään viettelykertomuksessa piileskelevien tasojen merkitystä. Niinpä ymmärryksen etsintää on jatkettava viettelijän analogista vastinparia kirjoittajaa vaivaavasta vaikutusahdistuksesta. Viettelijöiden ja kirjoittajien itsekkyyden ja ahdistuksen tulkkina toimii F. Scott Fitzgeraldin *The Great Gatsby* ja sen nimihenkilö. Kuitenkaan Emma Bovaryn keskeneräisestä kohtalosta ei tarvitse huolehtia, sillä palaamme vielä kertaalleen *Rouva Bovaryyn* luvussa 6. Mutta silloin tapaamamme Emma on kasvanut lukijasta kirjoittajaksi, viettelijäksi.

4 Jay Gatsbyn vaikutusahdistus

Nähdäkseni Flaubertin *Rouva Bovaryssa* kuvastunut viettelijän itsekeskeisyys kumpuaa halusta omistaa ja onnistua, mutta myös halusta vaikuttaa. Mikäli palaamme Rodolphen haluun vietellä, avain ymmärrykseen on tylsyys, joka valtasi hänet tyhjiä sanoja ja toisiaan toistavien kirjojen keskellä. Rodolphe on omalla tahollaan kyllästynyt lukija, mutta hänen aktiivinen toimijuutensa viettelyksessä ja viettelyjuonen rakentamisessa puhuvat halusta ja kyvystä luoda. Vapauttaakseen itsensä Emma Bovaryn tarjoaman romanttisen kertomuksen tylsyydestä Rodolphe kirjoittaa ja muuttuu siten vaikuttajaksi. Mutta kuinka tämä liike tulisi sitten ymmärtää, ja mitä se tarkoittaa hahmottelemani analogian kautta? Mikä onkaan tuo perimmäinen viettelijöitä eteenpäin ajava halu? Tähän haen vastauksia Harold Bloomin kirjallisen vaikutuksen teoretisoinnista sekä F. Scott Fitzgeraldin teoksen *The Great Gatsby* ahdistuneista ja kamppailevista viettelijöistä.

4.1 Vaikutusahdistuksen paluu

Tässä luvussa pohdin ja muovaan sovellutusta Harold Bloomin teoksessa *The Anxiety of Influence* (1973) esittämälle vaikutusahdistuksen käsitteelle.²¹ Tarkoitukseni on elvyttää tämän jo menneen talven lumiksi jääneen kirjallisuustieteen klassikotutkimuksen ajatuksia kuvaamaan viettelemisen ja kertomisen halua.²² Bloomin teos on ”poeettisen vaikuttamisen” kuvaus, jonka pyrkimyksenä oli purkaa positiivisia harhakäsityksiä runoilijan synnystä toisen runoilijan avustuksella ja toisaalta toimia kirjallisuuskritiikin oppaana. Teoksen pääteesinä on poeettisen historian taakka, sillä Bloomin erottelemat vahvat runoilijat ”rakentavat tuon historian väärinlukemalla toisiaan” yrittäessään löytää omaa paikkaansa. Ainostaan heikot runoilijat ihannoivat edeltäjiään, ja vahvat runoilijat sen sijaan haastavat aiemmat suuret runoilijat, vaikkakin turhaan. (Bloom 1973, 5.) Jokseenkin tyyliä runoilijoita jaotteleva Bloom näkee siis vahvoina pitämiensä runoilijoiden pyrkivän itsenäisiksi vaikuttajiksi kuvaamassaan poeettisessa historiassa, mutta sortuvan sitten vaikutuksen alaiseksi. Hän tarkentaakin ”kahden vahvan, autenttisen runoilijan” välisen poeettisen vaikutteen syntyvän uuden tulokkaan yrittäessä ”luovasti korjata” häntä edeltäneen runoilijan työtä. Tällainen yritys päättyy kuitenkin auttamatta väärintulkintaan. Lukiessaan runoilijat ja lukijat ovat auttamatta myöhässä ja lähes mahdottoman teon äärellä, tulkiten ja lukien siis alati väärin. (Mt., 30; Bloom 2003, 3.)

²¹ Harold Bloom on kirjoittanut teoksensa *The Anxiety of Influence* (1973) jälkeen lukuisia lisäyksiä vaikutusahdistusta käsittelevään teoriaansa. Näistä tärkeimpinä voidaan nostaa esiin *A Map of Misreading* (1975), *Kabbalah and Criticism* (1975), *Poetry and Repression* (1976), *Agon* (1982) sekä uusin, ja kenties viimeinen lisäys, *The Anatomy of Influence* (2011).

²² Vaikutusahdistuksen teoretisointia on sovellettu enemmän viime vuosina esimerkiksi psykologian ja etenkin musiikintutkimuksen aloilla.

Runoilijat kirjoittavat tahattomasti uudestaan heitä edeltäneiden suurien runoilijoiden töitä, jolloin poeettinen historia on käsitettävissä jokseenkin synkeäksi toiston kehäksi.

Bloomin käsitys poeettisesta vaikutteesta kavahtaa pois tyypillisestä ajatuksesta, jossa kielikuvat ja ideat välittyvät aiemmilta runoilijoilta myöhemmille. Hänelle vaikutus itseasiassa tarkoittaa, ”ettei ole tekstejä, vaan ainoastaan suhteita tekstien *välillä*”. (Bloom 2003, 3; kurssiivi alkuperäinen.) Bloomilaiseen ajatteluun kuuluukin tuska kielestä, joka on jo käytettyä, intertekstuaalista, eikä koskaan enää tuoretta. Niinpä ”jokainen runo on inter-runo, ja jokainen luenta runosta on inter-luenta”, jolloin runous itsessään ei ole kirjoittamista lainkaan, vaan uudelleenkirjoittamista (Bloom 1976, 3). Vahvat runoilijat siis pyristelevät, mutta eivät lopulta saavuta omaa paikkaansa kaiken kattavien varjojen keskellä, joita edeltävät runoilijat heittävät vielä mentyäänkin. Bloomin teoretisointi pohjaa vahvasti Freudin ajatteluun, eikä ole sattumaa, että dramaattiseen ilmaisuun mieltynyt Bloom kutsuu tätä vahvojen runoilijoiden välistä poeettisen vaikutuksen liikettä ”risteyksessä seisovien Laiuksen ja Oidipuksen”, ”kahden tasaväkisen vahvan”, siis ”isän ja pojan” taisteluksi (1973, 11).

Vaikutusahdistuksen teoretisointi on kietoutunut niin myytteihin, kielikuviin kuin gnostilaisuuden ja Kabbalan traditioihin. Olisi vähättelyä kutsua Bloomin vaikutusahdistusta monitahoiseksi, ja tämä joka suuntaan laajeneva ajattelu karkaakin ajoittain valitettavan monimutkaiseksi. Tästä syystä myöskään Bloomin vaikutusahdistukselle esittämät kuusi kategoriaa, tai *tarkistussuhdetta* (*revisionary ratios*), jotka runoilija kohtaa taistelussa edeltäjänsä kanssa, eivät tuota nähdäkseni merkittävää teoreettista lisäarvoa.²³ Tutkielmassani en käytä näitä kategorioita, sillä William Grayn tavoin pidän Bloomin jaotteluja yleisinä ja Bloomin omassakin käytössä merkitykseltään liukuvina, jolloin soveltamisen on hankalaa (2007, 118). Tämä ei kuitenkaan vähennä teorian sovellettavuutta lähtökohtana, saati vaikutusahdistuksen merkitystä apukeinona kirjoittajien halujen ymmärtämiseen. Jotta Bloomin kiistelty vaikutusahdistus kuitenkin antaisi tähän keskusteluun kaikkensa, on tartuttava vielä tarkemmin tuo ahdistuksen anatomiaan.

Vaikutusahdistuksessa jokainen vahvan runoilijan tuottama runo on ainoastaan uusi ja väärä tulkinta sitä innoittaneesta runosta, ja siten jokainen runo on osoitus ahdistuksesta: runo ei ole vapautus aiempien suuruuksien vaikutuksesta tai kykyä vaikuttaa itse, vaan runo itsessään on ahdistusta (Bloom 1973, 94). Kyseessä on kehä, jonka myötä runoilija haluaa taistella paikastaan kirjallisessa traditiossa, olla vaikute, mutta nimenomaan taistelu poeettisten isien kanssa pakottaa ottamaan vaikutteita edeltäjiltä. Nämä edeltäjät eivät ole välttämättä edes konkreettisia runoilijoita, vaan ne saattavat olla ”mielikuvituksen jättiläisiä”, tiedostamattomia haamuja. Haamut eivät myöskään voi olla koskaan runoilijan itsensä valitsemia, sen enempää kuin ihminen ei pysty valitsemaan isäänsäkään. (Mt., 107; Bloom 2003, 12.) Vaikutusahdistus on helppo käsittää negatiivisena suhteena, joka rampauttaa uuden runoilijan, mutta tämä ei kuitenkaan ole

²³ Bloomin esittämät tarkistussuhteet (clinamen, tessera, kenosis, daemonization, askesis, ja apophrades) ovat vain yksi tapa tarkastella vaikutusahdistuksen vaiheita (Bloom 1973, 11). Hän myöhemmin laajentaa teoriaansa esimerkiksi kuudella troopilla (ironia, synekdokee, metonymia, hyperbola, metafora ja metalepsis), jotka vastaavat tarkistussuhteita, mutta kuvaavat ilmiötä eri kantilta (Bloom 2003, 70–71). Kattavan taulukon Bloomin vaikutusahdistuksen eri aspekteista voi löytää esimerkiksi lähteestä Bloom 2003, 83.

koko totuus. Bloom osoittaakin sanan ”ahdistus” kantavan merkityksessään odotusta ja jopa halua. Tämä tekee vaikutusahdistuksesta siis runoilijan ”ahdistusta hänen odottaessaan *tulevansa tulvituksi*”, siis jäävänsä edeltäjän vaikutuksen aiheuttaman ”virtauksen” alle. (Bloom 1973, 26; 57; kursivi alkuperäinen.) Vaikutusahdistus ei ole tragedia, vaikka Bloom ajoittain dramaattisesti teoriaansa esittelee, vaan se on väistämätön seuraus runoilijoiden kohtaamisesta.

Harold Bloomin teoria vaikutusahdistuksesta on herättänyt paljon keskustelua vuosien varrella. Hänen ajatteluaan on kritisoitu muun muassa sovinistiseksi, elitistiseksi ja ahdaskatseiseksi, eivätkä kriitikoiden huomiot ole vailla totuuspohjaa. Vaikutusahdistusta ei tule kuitenkaan hylätä, ja pyrkimykseni on jatkaa Bloomin teoretisointia eteenpäin kohti universaalia ja kenties paremmin tähänkin päivään sopivaa sovellusta.²⁴

Ensimmäinen vaikutusahdistuksen kritisoiduista aspekteista, jota olenkin jo demystifoinut, on Bloomin vakaa pyrkimys tyyllisesti vaikuttaa lukijoihinsa. Tämän tyyllittelyn, ennemmin kuin argumentoinnin ja metodin, on syytetty suostuttelevan lukijoita jättämään epäilyksensä teorian oikeellisuudesta (Varadharajan 2008, 461). Bloom vakuuttaa lukijoita esittelemällä teoriansa dramaattisten kielikuvien, analogioiden ja taidokkaan kirjoittamisen avulla, mutta toisaalta hän on myös tehnyt teoriastaan hyvin vaikean kiistää. Vaikutusahdistuksen teoretisointiin kuuluu ajatus kirjallisuuskritiikistä proosarunoutena. Tällöin Bloomin työn kritisoiminen on itseasiassa ainoastaan hänen teoriansa vahvistamista, ja teoria itsessään on eräänlainen looginen ansa, joka vahvistaa itseään tullessaan tyrmätyksi. (Dasenbrock 1995, 548; Simpson 2003, 231.) Niinpä vaikutusahdistus on kehittäjänsä hahmottelemana ajoittain hyvinkin kohtuuton. Oma kritiikkini ei kuitenkaan tyrmää vaikutusahdistusta, vaan pyrkii jatkamaan sitä eteenpäin. Bloom on itse todennut, että kysymys ”onko hänen teoriansa oikein vai ei” on irrelevantti, kun tarkastellaan teorian ”hyödyllisyyttä käytännön kritiikissä” (2003, 10). Bloom ei siis itsekään näe jokaista sanaansa lopullisena totuutena, vaan hän uskoo teoriansa saavuttavan merkityksensä käytännön sovellettavuuden kautta. Toisaalta Harold Bloom ei usein tunnu hakevan suuria linjoja teoretisoinnillaan, vaan osoittelee lähinnä tapauskohtaisesti, että kuka tunsi ahdistusta ja kenestä kunakin aikana. Tällainen lähestyminen tuottaa arvatenkin kirjoja – joita Bloom on teoriastaan julkaissutkin kohtuuttoman paljon – mutta tieteellisesti lähestymistapa on nähdäkseni vaivalloinen, kun itse teoria ei ole sovellusten myötä juurikaan kehittynyt ensimmäisen teoksen jälkeen.

Pidän Bloomin teoretisointia vaikutusahdistuksesta kuvausvoimaisena suhteessa viettelykertomuksiin ja uskon soveltamisen paljastavan lisää kirjoittajien ja viettelijöiden suhteesta. Olennaista ei ole yksiselitteinen totuus vaikutusahdistuksen takana, vaan implikaatiot mikäli hyväksymme Bloomin teorian olettamukset. Vaikutusahdistuksen on myös esitetty katoavan sen ymmärryksen myötä,

²⁴ Bloomin vaikutusahdistus on herättänyt paljon vahvoja tunteita, mutta esimerkiksi Mary Orrin (2003, 80) asiallinen käsittely ajautuu pois raiteilta, kun hän siirtyy vertailemaan Bloomin ajattelua natsismiin. Tarkoitukseni ei ole väittää, että kaikki Bloomin ajatukset ovat korrekkeja, mutta natsi-kortin heiluttelua lähenevä kritiikki ei nähdäkseni ole järin rakentavaa.

ettei ”kirjallisuus ole koskaan ollut vapaata, eikä se voi olla ’omaleimaista’, vaan se on aina ’luotu’ tai tuotettu” (Waugh 1984, 67). Tämä väitteen takana on käsitys vaikutusahdistuksesta läpeensä negatiivisena ilmiönä (kts. esim. Pfister 1991, 209). Negatiivisuus on yksi harhakäsitys, jota yritän tutkielmassani poistaa. Väitänkin, että vaikutusahdistuksen ymmärtäminen ja hyväksyminen eivät poista ilmiötä tai tee siitä irrelevanttia, vaan mahdollistavat sen ilmentymisen positiivisempaan ja leikittelevämpään versioon, jollaisena pidän esimerkiksi myöhemmin lyhyesti tarkastelemaani parodiaa.

Vaikutusahdistus koskee perinteisessä mielessä ainoastaan runoilijoita ja heidän runojaan, mutta haluan laajentaa tätä ajattelua kattamaan kirjoittajat ja tekstit yleensä.²⁵ En näe selviä perusteita, miksi tällainen vaikutuksen suhde olisi vain runoilijoiden välillä, ja kuten Markku Lehtimäki toteaa, Bloom implikoi myös romaanikirjailijoiden kärsivän vaikutusahdistuksesta (Lehtimäki 2004, 33). Vaikutusahdistusta on kritisoitu myös sen intertekstuaalisuutta rajaavasta käsityksestä, sillä Bloom näkee vaikutuksen toimivan ainoastaan kahden tietyn tekstin välillä, eivätkä sosiaaliset ja kulttuuriset kontekstit ole hänelle tulkintaa tuottavia kenttiä (Allen 2000, 140–141; myös Culler 2001, 120–121). Tällainen ajattelu aliarvioi intertekstuaalisuutta ilmiönä ja yrittää lukita tekstejä jonkinlaiseen todellisuudesta irralliseen tyhjiöön. Vaikka Bloom toteaa sangen ehdottomasti runojen aiheena olevan väkisin toiset runot, ja ”runon olevan vastaus runoon, ja runoilijan olevan vastaus runoilijaan”, näen vaikutusahdistuksen yksittäisiä tekstejä laajempaan (Bloom 2003, 18). Jotkin tutkijat ovatkin päätyneet tulkitsemaan Bloomin teoretisoinnin antavan mahdollisuuden tulkita vaikutusahdistusta yksittäisten tekstien suhteita pidemmälle ja siis tarkastella kokonaisia traditioita tai ”perhesuhteita” (Lehtimäki 2004, 34; Gray 2007, 117). Viettelykertomukset muodostavat nähdäkseni eräänlaisen perhesuhteen, ja vaikutusahdistus näkyy viettelykertomusten välillä, mutta myös kertomuksissa itsessään ja siten viettelyksen analogisissa rooleissa. Ymmärrän vaikutusahdistuksen yhtenä voimakkaimmista kirjoittamisen halun ilmentymistä. Vaikuttamisen halu yhdistää kirjoittajia, ja olisi epärealistista sekä tulkintoja tyrehdyttävää johtaa kirjoittajan työ yhteen tiettyyn esikuvaan.

En näe myöskään tarvetta rajata vaikuttamisen halua ja sen tuottamaa ahdistusta vain suuriin runoilijoihin, sillä tällainen kulttuurielitistinen ajatus arvottaa kirjoittajia epäreilusti ja sangen perusteettomasti. Tietenkin paljon luetut ja prestiisiaseman saaneet kirjoittajat tuottavat enemmän halua haastamiseen, mutta tämä ei ole koko totuus. Esimerkiksi Olivia Murphyn mukaan Jane Austenin tarkastelu vaikutusahdistuksen kautta ei onnistu, ellei teoriaan sisällytetä sekä naisia että kanonisten kirjoittajien lisäksi kaanonin ulkopuolisia kirjoittajia (2013, 100–101). On selvää, ettei Bloomin lähtökohta syleile kaunokirjallisen kentän monimuotoisuutta, ja hänen suhtautumisensa itse valitsemiensa suurien runoilijoiden ulkopuolisiin kirjoittajiin on ylimielinen. Vaikutusahdistus keskittyykin Mary Orrin mukaan ”vaikeisiin ja valkoihoisiin kirjoittaja-filosofoihin ja kriitikko-runoilijoihin”, jotka ovat kaikki miehiä, jolloin

²⁵ Vaikutusahdistuksen soveltamisesta runouden ulkopuolelle ovat esimerkkejä melko viimeaikaiset Lehtimäki 2004 (Norman Mailerin ja Ernest Hemingwayn suhde), Gray 2007 (Philip Pullmanin, C. S. Lewisin ja George MacDonaldin suhteesta), Murphy 2013 (aiheena Jane Austen) ja Harris 2014 (David Foster Wallacen ja John Barthin suhde).

huomitta jäävät vaihtoehtoiset, feministiset, postkolonialistiset ja gay-kirjoitukset (Orr 2003, 65; 68; myös Murphy 2013, 101). Voidaankin ihmetellä, kuinka vaikutusahdistus on yhä varteenotettava teoria, mikäli se jättää tyynesti huomiotta lähes kaiken länsimaisen kirjallisuuden kaanonista poikkeavan. Vastaus tähän ihmetykseen löytyy soveltamisesta, johon syvennyn tarkemmin muutaman olennaisen kritiikin jälkeen. Silti on selvää, että vaikutusahdistuksen soveltaminen teoriana ja ajattelumallina vaatii etäisyyden ottoa useisiin Bloomin alkuperäisiin ajatuksiin.

Myös feministisen kirjallisuudentutkimuksen edelläkävijät Sandra Gilbert ja Susan Gubar ovat arvostelleet Bloomin teoriaa mieskeskeiseksi ja naiskirjoittajaa huomioimattomaksi, sillä heidän mukaansa nainen ei koe vaikutusahdistusta samalla tavalla edeltäjien ollessa lähes yksinomaan miehiä. He korvaavatkin vaikutusahdistuksen naiskirjoittajien kohdalla *kirjailijuuden ahdistuksella (anxiety of authorship)*: naiskirjoittaja kärsii heidän mukaansa pelosta tulla kirjailijaksi, koska hänestä ei voi koskaan tulla yhtä lähes yksinomaan miehistä koostuvista edeltäjistä. (Gilbert & Gubar 1984, 48–51.) Gilbert ja Gubar kohtelevat Bloomin ajattelua esimerkillisen rakentavasti, vaikka he kohdistavat huomionsa Bloomin moniin ongelmallisiin ajatuksiin, kuten käsitykseen naisesta vain muusana ja siis miesrunoilijan seksuaalisen himon kohteena (mt., 47). Vaikka vaikutusahdistuksen teoretisointi on kehittäjänsä käsissä selvästi kesken, Gilbert ja Gubar eivät tyrmää tehtyä työtä, vaan vievät ajattelua pidemmälle ja jalostavat sitä. Heidän hahmottelemansa kirjailijuuden ahdistus kuvastaa nähdäkseni vaikutusahdistusta paremmin kirjoittajiin kohdistuvaa halua ilmaista, vaikkakin naiskirjoittajien kokemuksen erottaminen on oikeutettua. Silti, sukupuoleen katsomatta, nimenomaan halu ja ahdistus luoda ajavat eteenpäin kirjoittajia. Gilbertin ja Gubarin näkemystä naiskirjoittajien erilaisesta suhtautumisesta kirjailijuuteen ei tulekaan vähätellä, mutta näkisin eroavuuksien johtuvan ensisijaisesti Bloomin halusta nostaa kanonisia miesrunoilijoita ylitsepääsemättömiksi suuruuksiksi – tavoite, joka lienee jo todettu ongelmalliseksi. Kuten Gilbertin ja Gubarin työstämästä kirjailijuuden ahdistuksesta käy ilmi, yleinen närkästys ja taistelu Bloomin teoriaa vastaan ei ole ainut strategia, jolla vaikutusahdistukseen on suhtauduttu. Osa feministisistä ja postkolonialistisista kirjallisuudentutkijoista näkee, että vaikutusahdistuksen teoretisointia on mahdollista adaptoida kuvaavaksi voimaksi kirjallisen tuottamisen ongelmallisuuden tutkimukseen, eikä teorian kimppuun ole siten tarpeen hyökätä (Simpson 2003, 220; Varadharajan 2008, 478). Tällainen suhtautuminen ja teorian eteenpäin vieminen on rakentavaa, ja pyrin samankaltaisiin ratkaisuihin omassa soveltamisessani. Kun luovumme Bloomin vaikutusahdistukselle ominaisesta kanonisten suuruuksien palvonnasta, ero sukupuolten ja vaikutusahdistuksen ilmenemismuotojen välillä ainakin kapenee.

Miten tämä ahdistus sitten näkyy viettelykertomuksissa? Viettelijöillä on pyrkimys valloittaa vieteltävänsä, mutta nämä kohteet ovat viettelijöille auttamatta merkityksellisiä. Vieteltävät ovat väline viettelyjuonen, siis viettelijän rakentaman kertomuksen onnistumiseen. Kuitenkin tärkeintä heille on nähtävästi suhde toisiin viettelijöihin ja potentiaaliisiin kilpakumppaneihin. Bloom toteaa taas runoilijoiden ”syvimmän halun olevan tulla vaikutteeksi, eikä niinkään tulla vaikutetuiksi”, vaikka vahvimmatkaan eivät voi vaikutusta ja sen ahdistusta välttää (Bloom 2003, 12–13). Niinpä myös viettelijät haastavat toisiaan ja

yrittävät konkreettisesti voittaa toisiaan viettelyksen saralla, jopa tulla toiseksi viettelijäksi. Gustave Flaubertin teoksessa *Rouva Bovary* tällainen viettelijän halu on läsnä vivahteina ja implikaatioina, jotka tulevat ilmi Rodolphen suhtautumisessa Charlesiin ja toisaalta välinpitämättömyytenä Emmaa kohtaan. Kun Rodolphe saa ensisijaisesti nautintonsa viettelyksensä toteuttamisesta, myöhemmissä kohdeteoksissani viettelijän nautintoon liittyy yhä enemmän kilpailu. Niinpä vaikutusahdistus kaikuu myös viettelykertomuksissa, ja siten vahvistaa esittämäni analogiaa. Toisaalta vaikutusahdistuksen teoretisointi on ajatusmaailmaltaan lähellä etenkin Girardin triangulaarista halua, jonka kautta tulkitsin *Rouva Bovary*a. Girardin mukaan haluavan subjektin erottaa halustaan, tai ”jumalallisuudesta”, arvokkaan välittäjän kilpaileva halu (1988, 58). Viettelijän haluaa sen, mitä Toinen haluaa, mutta kun tuon kilpailevan halun välittäjänä, ja siis viettelyksen tai halun esteenä, on toinen viettelijä, taistelusta tulee väistämätön. Niinpä vaikka *Vaarallisten suhteiden* varakreivi Valmont varastaa uskovaisen rouva Tourvelin tämän aviomieheltä ja jopa Jumalalta, hänen on lopulta taisteltava toisen viettelijän, markiisitar de Merteuilin kanssa keskinäisestä vallasta. Palaan myös tutkielmani luvussa 6 tarkastelemaan *Rouva Bovary*n Emman ja Léonin taistelua, joka käydään hieman huvittavastikin viettelyksen rooleista. Seuraavaksi huomio kuitenkin kääntyy Fitzgeraldin teokseen *The Great Gatsby* sekä siihen, kuinka vaikutusahdistus kuvastuu tekstissä ja miksi.

4.2 The Great Gatsby ja tee-se-itse-viettelijä

‘You live in West Egg,’ she remarked contemptuously. ‘I know somebody there.’
‘I don’t know a single –’
‘You must know Gatsby.’
‘Gatsby?’ demanded Daisy. ‘What Gatsby?’ (GG, 17.)

‘I know your wife,’ continued Gatsby, almost aggressively.
‘That so?’ (GG, 106.)

F. Scott Fitzgeraldin *The Great Gatsby* kuvaa erästä 1920-luvun alun kesää Yhdysvaltain itärannikolla ja sen rikkaan seurapiirin juhlia, rakkaussuhteita ja kohtaloita. Kertojana toimii obligaatiokauppias Nick Carraway, joka muuttaa romaanin nimihenkilön, mysteerisen liikemiehen Jay Gatsbyn, naapuriin. Gatsby on seurapiirien puheenaihe, jonka ympärillä velloo loputtomien kiehtovien huhujen meri. Kaikkien huulilla oleva herra järjestää suuria juhlia, joihin ihmiset osallistuvat sankoin joukoin vain tavataksaan hänet. Myös Nick tapaa Gatsbyn tällaisissa juhlissa, ja kun naapurit ystäväystyvät, tarinoiden ja valheiden alta paljastuvat todellinen mies ja syy ikuisille juhlille kartanolla: Gatsby yrittää houkutella paikalle nuoruudenrakkauttaan, nyt jo avioitunutta Daisya, joka on Nickin pikkuserkku. Nick auttaa Gatsbya tapaamaan Daisyn, mutta onnellisen lopun edessä seisoo Daisyn aviomies. Edeltävistä lainauksista toisessa Gatsby uhittelee Daisyn aviomiehelle Tomille, joka on rikkaan ja vanhan Buchanan-suvun perijä. Gatsby paljastuu teoksen edetessä köyhän perheen pojaksi, joka on rikastunut alkoholin trokaamisella kieltolain aikana ja siten kivunnut seurapiireihin. Gatsby haluaa voittaa takaisin Daisyn sydämen, mutta lopulta yhtä tärkeää on nöyryyttää ja voittaa tämän aviomies. Tom Buchanan on varakas, itsevarma ja rakastajattarien ympäröimä. Hän edustaa

vanhaa rahaa ja mahtavaa menneisyyttä, jollaista Gatsbyllä ei ole. Fitzgeraldin romaani kuvastaa amerikkalaisen unelman tavoittelua, mutta toisaalta se on kertomus viettelyksestä, halusta ja vaikutusahdistuksesta. Pelinappulaksi näiden kahden viettelijän välille päätty molempien haluama nainen, ja viettelijöille ominaisesti kertomus kaikissa muodoissaan nousee pääosaan. Mutta kuka itseasiassa on Gatsby, ja mikä on hänen viettelyksensä salaisuus?

Jay Gatsby ei ole nimihenkilön oikea nimi, vaan James Gatz, ja tuon keksityn identiteetin ympärillä pyörii tarinoiden ja huhujen kiertorata, joka viettelee paitsi Daisyn myös koko itärannikon seurapiirin:

‘Gatsby. Somebody told me – ‘
The two girls and Jordan leaned together confidentially.
‘Somebody told me they thought he killed a man once.’
A thrill passed over all of us. The three Mr. Mumbles bent forward and listened eagerly.
‘I don’t think it’s so much *that*,’ argued Lucille sceptically; ‘it’s more that he was a German spy during the war.’
One of the men nodded in confirmation.
‘I heard that from a man who knew all about him, grew up with him in Germany,’ he assured us positively.
‘Oh, no,’ said the first girl, ‘it couldn’t be that, because he was in the American army during the war.’
(GG, 48–49; kursiivi alkuperäinen.)

Jay Gatsby luo ympärilleen kertomusten verkoston, joka kasvattaa hänen arvoaan. Mysteeri hänen ympärillään on ainalainen arvuuttelun aihe. Ihmisiä riivaava halu tietää täyttää hänen järjestämänsä ylelliset juhlat uteliaista. Toiset epäilevät häntä Saksan viimeisen keisarin serkuksi, toiset taas vakoojaksi tai murhaajaksi. Gatsby houkuttelee avoimella elämäntarinallaan kokonaisen seurapiirin ympärilleen, sillä tuon kertomuksen mielikuvitukselliset käänneet ovat jännittäviä tylsistyneistä rikkaista juhlijoista. Gatsby viettelee vieraansa mahdollisuuksien monimuotoisuudella, ja hän tarjoaa ihmisille kymmeniä kertomuksia pitääkseen heidät uteliaina. Huhut ruokkivat toisiaan, ja vaikka totuuskin kummittelee ihmisten huulilla, se kulkee käsi kädessä mitä absurdimpien satujen kanssa:

‘He’s a *bootlegger*,’ said the young ladies, moving somewhere between his cocktails and his flowers.
‘One time he killed a man who had found out that he was *nephew to von Hindenburg* and *second cousin to the devil*. Reach me a rose, honey, and pour me a last drop into that there crystal glass.’ (GG, 65; kursiivi lisätty.)

Viinatrokarin viitta on Gatsbylle ihmisten silmissä yhtä mahdollinen kuin paholaisen pikkuserkkuus. Mahdottomat sadut peittävätkin sangen kätevästi häpeällisen totuuden, elämäntarinan hävyttömänä valehtelijana, vieläpä rikollisena, jollaisen kanssa seurapiirit eivät tahtoisi näyttäytyä. Niin kauan kuin totuus ei ole yleisessä tiedossa, ihmiset tulevat juhlimaan ja arvuuttelemaan, sillä epävarmuus antaa heille oikeuden ja mahdollisuuden elää osana jännittävää kertomusta. Teoksen edetessä käy selväksi, että Gatsby tuottaa, hallinnoi ja lietsoo huhuja itsestään. Yrittäessään voittaa Nickin luottamusta Gatsby kertoilee elämästään sekavia ja mielikuvituksellisia yksityiskohtia, joista monet paljastuvat myöhemmin valheiksi. Hän vetoaa kertovansa ”Jumalan totuuden”, mutta hän valehtelee heti perään muka rikkaiden vanhempiansa jo kuolleen ja tulleen koulutetuksi Oxfordissa esi-isänsä tapaan ja perheensä traditioiden mukaisesti (GG, 69). Gatsby

vaikuttaisikin rakentavan kertomusta, joka tekisi vaikutuksen Nickiin. Hän kertoo ilmeisesti ainakin totuutta mukaillen, kuinka hän on ensimmäisen maailmansodan sotasankari, mutta toisaalta hänen rikkaat, kuolleet vanhempansa ovat todellisuudessa köyhiä maanviljelijöitä, jotka ovat yhä elossa. Tuollaiset vanhemmat eivät yksinkertaisesti kelpaa kunnianhimoiselle viettelijälle. Kuten Bloom toteaa lainaten Nietzscheä ja vaikutusahdistuksen henkeä vangiten, ”kun ihmisellä ei ole ollut hyvää isää, on tarpeen keksiä sellainen” (1973, 56).

Kun Gatsby kertoo seikkailleensa Euroopassa metsästäen jalokiviä ja suurta riistaa, Nick onnistuu vaivoin pidättämään ”epäuskoista nauruaan”, sillä jopa Gatsbyn käyttämät fraasit ovat loppuun kuluneita. Kertomus kuitenkin voittaa lopulta Nickin kiinnostuksen, ja pian hänen epäuskonsa ”hukkui lumoukseen” Gatsbyn elämäntarinan edessä, joka oli kuin ”selailisi nopeasti läpi tusinan lehtiä”. (GG, 69–70.) Gatsby rakentaa tietoisella epärehellisyydellä kertomuksen, jonka Nick haluaa uskoa. Kertomukset seikkailuista ja sotasankaruudesta Euroopassa ovat romanttisia ja satumaisia, mutta ne ovat myös turvallisempia kuin suurin osa huhuista. Niinpä kun Gatsby esittelee kaiken kertomansa todisteeksi kuvan Oxfordista sekä Montenegron hänelle sodassa myöntämän kunniamerkin, Nick haluaa, että kertomus on totta. Näiden muutaman heikon todisteen edessä Nick hyväksyy koko kertomuksen totuutena ehdoitta: ”Sittenhän kaikki oli totta.” (GG, 72; suomennos M.N..)

Gatsbyn myytti ja vetovoima kasvavat jokaisen huhun, puolittuuden ja valheen myötä. Kun hän lopulta kohtaa nuoruudenrakkaansa Daisyn, hän kertoo tälle tienanneensa omaisuutensa perustamillaan rohdoskaupoilla. Daisy pitää tätä kertomusta kunniallisena, joten Gatsby ei tietenkään mainitse myyneensä lähinnä pirtua. Gatsby tarjoaakin ihmisille osaa kertomuksessa, jonka he haluavat kuulla ja uskoa, hyvin samalla tapaa kuin Rodolphe Rouva Bovaryssa. Saatuaan tietää Gatsbyn oikeasta menneisyydestä Nick ihmettelee, mitä tyydytystä Gatsby sai keksiessään elämäntarinoita. Tuo tyydytys on nähdäkseni valta ja kunnioitus, jonka Gatsby saavuttaa sytyttäessään ihmisten halun. Gatsby voi olla mitä ja kuka tahansa hän haluaa, mutta hän voi myös muovata ihmisten tahtoja ja jopa itsessään todellisuutta. Gatsby on viettelijä, joka pitää itseään Jumalan poikana – ja tästä seuraavana:

I suppose he'd had the name ready for a long time, even then. His parents were shiftless and unsuccessful farm people—his imagination had never really accepted them as his parents at all. The truth was that Jay Gatsby, of West Egg, Long Island, sprang from his Platonic conception of himself. He was a son of God—a phrase which, if it means anything, means just that—and he must be about His Father's Business, the service of a vast, vulgar and meretricious beauty. So he invented just the sort of Jay Gatsby that a seventeen-year-old boy would be likely to invent, and to this conception he was faithful to the end. (GG, 102.)

Gatsby on omassa maailmassaan Jumalasta seuraava, ja hän toimii sen mukaisesti. Hän luo ja muovaa paitsi tarinoita Jay Gatsbysta myös itsessään tarinan todellisuutta. Kummallista kyllä teoksen henkilöhahmot eivät kyseenalaista sattumia, kuten millä tavoin Daisyn pikkuserkku Nick on päätenyt asumaan omituisten sattumusten kautta Gatsbyn naapuriin. Gatsby ei pyrikään viettelemään vain Daisya, vaan myös Nick on erittäin suunnitelmallisen liehittelyn kohteena. Välikappaleena juonittelulle toimii muun muassa golfaaja Jordan Baker, jonka kanssa Nick viettää paljon aikaa, vaikkakaan varsinaisesta seurustelusta ei voida puhua.

Nick ja Jordan ovat kuin pakotettuja todistamaan muiden henkilöhahmojen elämien draamaa, siis kuin eräänlaisena yleisönä teoksen tapahtumille. Jordanin avustuksella Gatsby suostuttelee Nickin kutsumaan Daisyn kylään, jotta hän voi ilmestyä paikalle kohtaamaan nuoruudenrakkautensa. Niin Jordan kuin Nick Carrawaykin ovat Gatsbylle pelinappuloita, joita hän siirtelee saavuttaakseen haluamansa. Vaikka valheet ja pelit ovat ajoittain hyvinkin heikoilla jäillä, Nick haluaa uskoa kertomukseen, joka on Gatsby:

Why didn't he ask you to arrange a meeting?'

'He wants her to see his house,' she explained. 'And your house is right next door.' (GG, 83.)

His eyes went over it, every arched door and square tower. 'It took me just three years to earn the money that bought it.'

'I thought you inherited your money.'

'I did, old sport,' he said automatically, 'but I lost most of it in the big panic—the panic of the war.' (GG, 93.)

Nickin asumisjärjestelyjen manipuloiminen ja lennossa muuttuva elämäntarina ovat osa Gatsbyn strategiaa. Gatsby on suunnitelmallinen viettelyssään, kuten Flaubertin Rodolphekin. Hän haluaa erottaa Tomin ja Daisyn, jotta voi esitellä entiselle rakastetulleen rauhassa kartanonsa ja osoittaa arvonsa tälle. Daisy ei kuitenkaan ole viaton, heikko tai haavoittuvainen, jollaiseksi aiempi tutkimus kuvaa viettelyksen tyypillisen kohteen (Bontatibus 1999, 87). Daisy on rikas, älykäs, naimisissa ja lähtöisin hyvämaineisesta perheestä, siis monella tapaa paremmassa asemassa kuin viettelijänsä. Gatsby antaakin kaikkensa tehdäkseen vaikutuksen sekä seurapiireihin että Daisyyn ja ollakseen muuta kuin köyhien maanviljelijöiden lapsi ja nousukas. Jos ajattemme Gatsbya viettelijänä ja siten analogisesti kirjoittajana, hän tarjoaa ihmisille sellaisia kertomuksia, joiden hän uskoo olevan näistä hyväksyttäviä ja haluttavia. Hän yrittää toistaa jonkinlaista täydellistä elämäntarinaa ja kertomusta, jollainen rikkaalla kunniallisella liikemiehellä tulisi olla, siis sopeutua ja sulautua joukkoon. Gatsby onkin edeltäjiensä kertomusten vaikutuksen alainen. Mutta vaikutusahdistuksen kautta ajateltuna Gatsbyn tavoite on myös mahdoton. Harold Bloom toteaa, että on ”vain vahvoja ja heikkoja väärinlukuja”, mutta ei lainkaan oikein lukemista, sillä lukea oikein olisi ainoastaan toistaa (2011, 13). Gatsbyn ympärilleen punoma kertomus on lopulta ainoastaan rikkaan luokan elämäntarinoiden väärinlukemista, sillä hän ei pysty toistamaankaan noita kertomuksia köyhän menneisyytensä ja rikollisen elämänsä puitteissa. Hän haluaa tulla vaikutteeksi ja hallita kertomuksensa kautta, mutta ulkomaailman vaikutus vääristää tuon kertomuksen nimeltään Jay Gatsby. Vaikutukseen kuuluvatkin ”auktoriteettihahmot, jotka ovat automaattisesti alistavia perinnön mahdotonta taakkaa vastaan taisteleville uusille tulokkaille” (Orr 2003, 62). Kaikista suurin ja Gatsbyn todellisuutta uhkaavin auktoriteettihahmo on teoksen toinen viettelijähahmo, eli Daisyn aviomies Tom Buchanan. Tom on kaikkea sitä, mitä Gatsby yrittää olla. Niinpä hänen on tuhottava Tom.

Bloomin vaikutusahdistus pitää sisällään runoilijan halun ja pakon tuhota häneen vaikuttaneen edeltäjän joko tiedostaen sen joksikin tietyksi runoilijaksi tai kohdaten kuvitteellisen taikka edeltäjiä yhdistävän hahmon (Bloom 1973, 121; myös Culler 2001, 15). Graham Allen taas esittää vaikutusahdistuksen ajavan runoilijat suostuttelemaan toisia ihmisiä lukemaan töitään, jotta he voivat muuttua vaikutteeksi itse

(Allen 2000, 139). Viettelijät tuntuvat käyvän samanlaista kamppailua keskenään ja kokevan ahdistusta muiden saavutuksista ja vielä tarkemmin ilmaistuna muiden kertomuksista. Viettelyksen onnistuminen, ylivertaisuus ja ainutlaatuisuus yhdistyvät haluksi, joka ohjaa viettelijää, kun vastaava halu taas ajaa kirjoittajaa tuottamaan tekstiä. Analogiani kautta *The Great Gatsby* puhuukin jonkinlaisesta kirjoittajien välisestä kamppailusta. Tom on välittäjä Gatsbyn halulle, este ja vihollinen, joka on ”systemaattisesti vähätelty, vaikkakin yhtä salaa haluttu” (Girard 1988, 10–11). Niinpä Gatsbylle onkin lopulta tärkeämpää voittaa Tom kuin hänen vaimonsa sydän:

He wanted nothing less of Daisy than that she should go to Tom and say: ‘I never loved you.’ After she had obliterated three years with that sentence they could decide upon the more practical measures to be taken. (GG, 113.)

It excited him, too, that many men had already loved Daisy—it increased her value in his eyes. He felt their presence all about the house, pervading the air with the shades and echoes of still vibrant emotions. (GG, 150.)

Gatsbylle ei riitä Daisyn rakkaus, vaan hän vaatii Tomin kieltämistä kokonaan. Kyse on täydellisestä voitosta, vallasta ja hallinnasta. Daisyn arvo Gatsbyn silmissä kasvaa, koska toiset miehet ovat rakastaneet häntä, ja Gatsby jopa aistii nuo miehet jonkinlaisina menneisyyden haamuina. Entiset rakkaudet ovat varjoja, jotka hän voittaa Daisyn *avulla*. Analogiani kautta nämä miehet, eräänlaiset viettelijöiden haamut, kuvastavat menneitä kirjoittajia. Gatsby haluaa olla kuin he, mutta enemmän, voitokas ja ainutkertainen. Triangulaarisen halun kautta kyse on kunnostautumisesta kilpailijoihin nähden hintaan mihin hyvänsä (Girard 1988, 100). Gatsby ei haluakaan vain toisen miehen vaimoa itselleen, vaan hän haluaa myös tämän elämän. Mutta lopulta edes elää Tomina ei ole tarpeeksi. Gatsby haluaa, että hänen kertomuksensa on eheä ja juuri hänen haluamansa kaltainen, joten kilpailevan kertomuksen on tuhouduttava. Tomin ja Daisyn välisen rakkaustarinan loppuminen ei riitä, vaan se on tehtävä tekemättömäksi. On oltava vain yksi kertomus, ja se on Gatsby, viettelijän pauloihin jääneen Nickin puolueellisestikin nimeämä *The Great Gatsby*.

Gatsbyn halu voittaa, tai nimenomaan halu tulla Tom Buchananiksi, kuvastaa viettelijöiden välisiä suhteita. Flaubertin *Rouva Bovaryssa* nuori kirjuri Léon ei uskalla tehdä aloitetta valloittaakseen Emma Bovaryn ennen kuin hän muuttuu Rodolpheksi, Emman ensin viettelieksi mieheksi. Léon lähtee Pariisiin ja tutustuu paheiden maailmaan etsiessään itsestään viettelijää. Kun hän sitten kohtaa Bovaryn teatterissa muutaman vuoden kuluttua, hänestä on tullut itsevarma ja valmis juonimaan tiensä Emman sydämeen. Hän on Rodolphen kaltainen maailmanmies, joka tuntee naiset, ja kun Emma aistii muutoksen Léonissa, hän kelpuuttaa määrätietoisesti häntä kosiskelevan miehen rakastajakseen. Fitzgeraldin Gatsby paljastuuikin tyypilliseksi viettelijäksi, sillä hänessä kaikuvat halveksunta ja tylsyys, jotka vaivaavat myös *Rouva Bovaryn* Rodolphea:

He knew women early and since they spoiled him he became contemptuous of them, of young virgins because they were ignorant, of the others because they were hysterical about things which in his overwhelming self-absorption he took for granted. (GG, 102.)

Kun ylenkatse on kaikki, mitä naiset Gatsbyilta ansaitsevat, kuinka tässä kaikessa voisikaan olla kyse Daisystä? Daisy on Gatsbylle väline, kuten olivat myös uteliaat juhlijat ja Nick Carraway, mutta Tom Buchanan on vastustaja.

Jos viettelijät haluavat voittoa ja tulla viettelijöiksi, tämä sama halu hallitsee esittämäni analogian kautta kirjoittajiakin. Bloom näkee jokaisessa lukijassa halun hukkuu runouteen ja vaikutukseen, mutta silloin kun runoilija hukkuu, hänestä tulee vain ja ainoastaan lukija (1973, 57). Kirjoittajat hukkuvatkin yhä uudestaan toistensa teksteihin yrittäessään ylittää ja täydentää niitä omilla sanoillaan. Traditiot ja aiemmat kirjoittajat kaikuvat uusien kirjoittajien teksteissä intertekstuaalisina yhteyksinä. Vaikka vaikutusahdistus mielletään helposti negatiiviseksi, haluaisin nostaa esille tällaisen kamppailusuhteen luovan voiman: halu kirjoittaa kumpuaa halusta ylittää edeltäjät, ja kirjallisuus syntyy tarpeesta vaikuttaa. Ahdistus kiihdyttää luovuutta ja houkuttelee kirjoittajia luomaan yhä lisää.

Mutta miksi Gatsby sitten haluaa olla niin kovasti Tom? Mitä Tom merkitsee viettelyksen ja kertomuksen näkökulmasta? On aika laajentaa vaikutusahdistuksen käsittelyä pelkästä analogisesta heijastamisesta konkreettisempaan ilmenemiseen, eli parodiaan ja alluusioon.

4.3 Vaikuttajista ahdistujiin – parodiasta alluusioon ja takaisin

‘This Mr. Gatsby you spoke of is my neighbour – ’ I said.
‘Don’t talk. I want to hear what happens.’
‘Is something happening?’ I inquired innocently.
‘You mean to say you don’t know?’ said Miss Baker, honestly surprised. ‘I thought everybody knew.’
‘I don’t.’
‘Why – ’ she said hesitantly, ‘Tom’s got some woman in New York.’ (GG, 21.)

Gatsby haluaa voittoa Tomin, teoksen toisen viettelijähahmon, joka harrastaa syrjähyppyjä viitsimättä juuri peitellä tekojaan vaimoltaan tai ystäviltään. Daisy muuttuu Gatsbylle pelinappulaksi ja symboliksi vallasta, rikkaudesta ja paikasta seurapiireissä. Hän jopa toteaa, että Daisyn ääni on ”täynnä rahaa” (GG, 123). Tämä huomautus hälventää entisestään uskoa Gatsbyn kuolemattomaan rakkauteen Daisya kohtaan. Gatsbyn halu muistuttaa Peter Brooksia huomautusta modernien kertomusten protagonisteista, jotka haluavat ruumista – usein jonkun toisen, mutta myös omaansa – koska tuo ruumis edustaa heille ”perimmäistä hyvää” ja ”avainta nautintoon, voimaan ja tarkoitukseen” (1993, 8). Vaikka Gatsby ei himoitsekaan Daisyn ruumista avoimesti, kuten vaikka Emmaa mielessään riisuva Rodolphe, Daisy on yhtä lailla tavoitteiden ruumiillistuma ja avain Gatsbylle. Miksi Tomin voittaminen sitten on niin tärkeää? Syitä voidaan hakea vaikutusahdistuksesta.

Vaikutusahdistuksen mukaisesti Gatsby haluaa paitsi olla myös tuhota kilpailijansa. Bloom esittääkin kryptisesti ”vain runoilijan haastavan runoilijan runoilijana, joten siten vain runoilija tekee runoilijan”. Runoilijalle runo on aina ”toinen mies, edeltäjä”, ja elääkseen runoilijan on tulkittava väärin tuota edeltäjää, eli ”Toisen Syntymänsä isää”. Tuo tulkinta on samalla ”isän uudelleenkirjoittamista”. (Bloom 2003,

19.) Tämän sekavankin oloisen lausunnon anti on itseasiassa selvä, mikäli tarkastelemme sitä apunamme Fitzgeraldin teos ja viettelijät. Gatsby syntyy tuotoksena ja yrityksenä *olla* kuin rikkaat menestyvät amerikkalaiset. Girardin sanoin ilmaistuna ”imitatiivinen halu on aina halua olla Toinen”, ja Toinen on haluajalle ”hirviömäisen jumalallinen” (1988, 73; 83). Toisaalta viettelijän katsotaan myös haluavan tulla halun kohteeksi, vaikutteeksi ja ikään kuin ”esteeksi ja kilpailijaksi yhtä aikaisesti”, jopa siis varastaen halun objektilta paikan (Saint-Amand 1994, 9). Köyhä James Gatz yrittääkin kirjoittaa uudelleen kertomuksensa siten, että hän itse voisi olla yksi vaikutteistaan. Tom Buchananilla on kaikki hänen haluamansa. Gatsby yrittää kirjoittaa kertomuksensa Tomin päälle ja siten pyyhkiä vaikutteen ja taakan pois. Jos vietelty Daisy vain sanoisi, ettei hän koskaan rakastanut aviomiestään, tuo rakkaustarina ja todellisuus katoaisivat, ja siten Gatsbyn oma rakennelma peittäisi alleen kaiken. Gatsby ei välttämättä itsekään tiedosta, miten Daisy, vieteltävä ja siis lukija, on hänelle ainoastaan toissijainen Tomin voittamisen rinnalla. Vain viettelijän, ja siis kirjoittajan, haastaminen ja uudelleenkirjoitus kertomuksen muodossa antavat tyydytyksen Gatsbylle.

Tom ei kuitenkaan ole sivuutettavissa helposti, sillä myös hän on viettelijä ja analogisesti myös kirjoittaja. Useita rakastajattaria avioliittonsa ulkopuolella tapaillut Tom pyörittelee niin naisia kuin miehiäkin pikkusormensa ympärillä. Tomia ja Gatsbya tuntuukin yhdistävän voimakas tarve hallita tapahtumia ja ihmisiä ympärillään. Teoksessa Tomin sen hetkinen rakastajatar on rouva Wilson, hyväntahtoisen autonkorjaajan vaimo, joka haaveilee seurapiirien suosiosta, jännittävästä elämästä ja ylellisyydestä. Tom tapaa rouva Wilsonin junassa, ja hän kutakuinkin kaappaa vastapäätä istuneen ja häntä vilkuilleen naisen matkaansa. Tom täyttää rouva Wilsonin salaisen haaveen rakastajasta, mutta Tom on yhtä kaikki arvaamaton viettelijä. Niinpä hän kiusaa ja nöyryyttää huvikseen rakastajattarensa aviomiestä herra Wilsonia esimerkiksi lupauksilla myydä autoja tälle halvalla. Toisaalta Tom myös uskottelee rakastajattarelleen, että hänen vaimonsa on katolinen ja vastustaa avioeroa. Tom rakentaa kertomuksia siinä missä Gatsbykin. Tom on kuitenkin tyly, kulmikas ja brutaali viettelyksessään, siinä missä Gatsby on hienovarainen manipuloija ja vienyt valehtelemisen taidon uudelle tasolle. Viettelijöiden välisessä kitkassa on nyansseja, jotka tuntuvat repivän itseään irti teoksen sivuilta. Tomin ja Gatsbyn väijäämätön taistelu on enemmän kuin kahden viettelijän yhteenotto Fitzgeraldin teoksen rajoissa. Avain näiden viettelijöiden oikukkaaseen suhteeseen on rouva Wilson:

‘Wilson? He thinks she goes to see her sister in New York. He’s so dumb he doesn’t know he’s alive.’
(GG, 31.)

‘I married him because I thought he was a gentleman,’ she said finally. ‘I thought he knew something about breeding, but he wasn’t fit to lick my shoe.’ (GG, 39.)

Myrtle Wilson on kyllästynyt hyvätapaiseen ja hieman tyhmään aviomieheensä, ja hän kaipaa elämäänsä loistoa, seikkailua ja viettelystä. Avioliitto ei ole vastannut rouva Wilsonin odotuksia, sillä hänen miehensä ei ollutkaan se sivistynyt ja hyvin pukeutuva herrasmies, jonka kanssa hän kuvitteli menevänsä naimisiin. Koska herra Wilsonin häissä käyttämä pukukin oli Myrtilen häpeäksi lainattu, rikkaan ja päättäväisen Tomin saapuessa kuvioihin itse vietteleminen ei vie montakaan hetkeä. Lukijan ei tarvitse tehdä suurtakaan

harppausta nähdäkseen rouva Wilsonin uudelleensyntyneenä Emma Bovaryna. Rouva Wilsonin käytös, halut ja suhtautuminen aviomieheen ovat kuin kopioituja Emmalta, ja kumpakin kutsutaan kunnioittavasti, mutta tragikoomisesti ”rouvaksi” halveksitun aviomiehen sukunimellä. Kun Myrtle elää Tomin rakastajattarena tuhmailevaa elämää tehden listoja tavaroista, joita hän haluaa, samoin Emma tuhlaa perheensä vararikkoon. Tom taas kertoilee herra Wilsonista pilkallisia kaskuja juhliissa ja valehtelee milloin mitään pitääkseen rouva Wilsonin haaveet avioliittoon karkaamisesta tiessään, siinä missä Rodolphe pilkkaa Charlesia ja hyssyttelee Emmen vastaavia toiveita paosta. Kuten Emmakin, Myrtle Wilson muuttuu viettelyksensä myötä läpikotaisin, ja vaikutus kuohuukin yli tekstistä, kun häntä kuvaillaan:

With *the influence* of the dress her personality had also *undergone a change*. The intense vitality that had been so remarkable in the garage was *converted* into impressive hauteur. Her laughter, her gestures, her assertions *became more* violently *affected* moment by moment and as she *expanded* the room grew smaller around her until she seemed to be revolving on a noisy, creaking pivot through the smoky air. (GG, 35; kursivit lisätty.)

Kohtauksen sanavalinnoissa ja tunnelmassa on jotain aavemaista, ja rouva Wilsoniin ikään kuin valuu jostain vaikutusta ja muutosta siinä määrin, että hän tuntuu valuvan yli äyräiden. Onkin kuin Fitzgeraldin rouva Wilson ja tämän selvä vaikute Flaubertin rouva Bovary yrittäisivät ahtautua samaan ruumiiseen. Kohtaus onkin kaiku *Rouva Bovaryn* kuuluisasta peilikohtauksesta, jossa Emma havainnoi hurmioituneena ”muutoksia” itsessään ja hän ”sulautuu” kuvitelmiinsa lukemiensa kirjojen sankaritarten laulaessa taustalla.²⁶ Niinpä Myrtle Wilsonin korvissa laulaakin jollain tapaa Emma Bovary. Vaikutus nousee Myrtle Wilsonin kautta kohosteiseksi ja teoksen keskiöön. Rouvien Wilson ja Bovary yhteys tarkoittaa tietenkin herra Wilsonin edustavan karikatyyrimaisesti Charles Bovarya ja Tom Buchananin tällöin Rodolphe Boulangeria. Tomin ja rouva Wilsonin suhde on kuin uudelleenkirjoitusta tai parodiaa Gustave Flaubertin *Rouva Bovarysta*.

Mitä suhde teosten välillä sitten tarkoittaa? Nähdäkseni Tom Buchanan ei vangitse ainoastaan Gatsbyn tavoittelemaa amerikkalaisen rikkaan luokan henkeä, vaan hän myös edustaa aiempaa viettelijää ja siten analogisesti aiempaa kirjoittajaa. Tom Buchanan on Gustave Flaubertin Rodolphe: hän on mahtava öykkäri ja seurapiirien valti, jonka vietteleminen on täynnä vaarallisia pohjasävyjä, kulmikkautta ja suoraa toimintaa. Toisaalta Tom edustaa viettelijänä myös Gustave Flaubertin teosta kokonaisuudessaan. Tomin attributit siirtyvät kuvaamaan menneen suuren kertomuksen taakkaa uudelle kertomukselle, jota edustaa Jay Gatsby. Gatsby on sulava ja järjestelmällinen manipuloija, joka yrittää olla kuin vaikutteensa, mutta loppujen lopuksi hän on kuin eksynyt lapsi aikuisten pelissä. Gatsbyn halu haastaa, olla ja jopa tuhota Tom asemoituu kuvaamaan kirjoittajien välistä vaikutusahdistusta ja taistelua – kuten F. Scott Fitzgerald luomisen tuskaa Gustave Flaubertin kaltaisen kirjoittajan edessä tai *The Great Gatsbyn* rimpuilua *Rouva Bovaryn* varjossa.

Kuvailemani kaltaisen yhteyden löytäminen kahden teoksen väliltä ei yleensä herätä keskustelua vaikutusahdistuksesta. Bloomin teoriaa pidetäänkin negatiivisena ja vaikutusahdistuksen

²⁶ Peilikohtausta on siteerataan ja käsitellään tämän tutkielman sivuilla 29–30.

esiintymistä jopa jonkinlaisena stigmana. *The Great Gatsby* lukija saattaa kuitata tällaisen viittauksen *Rouva Bovaryyn* sattumana, harmittomana *alluusiona*, kunnianosoituksena tai vaikka parodiana. Sinänsä sattumaksi leimaaminen ei vähennä vaikutusahdistuksen läsnäoloa, sillä kiistämättömäksi rakennettu teoria ei vaadi vaikutetun edes lukeneen tai osoittavan tekstissään saamaansa vaikutetta (Dasenbrock 1995, 547). Olisi loputon suo kiistellä, voiko vaikutusahdistus näkyä tekstissä, jonka kirjoittaja ei ole edes lukenut vaikuttavaa tekstiä.²⁷ Esitänkin, etteivät viettelysten ja henkilöhahmojen rakentumiset teoksissa *The Great Gatsby* ja *Rouva Bovary* ole sattumalta samankaltaisia.²⁸ Alluusioiden taas ovat osa vaikutusahdistuksen ilmentymistä.

Vaikka esimerkiksi Gregory Machacek viittaa Bloomin vastustavan verbaalisten kaiken tutkimuksen kuulumista hänen tutkimansa vaikutuksen piiriin ja sysäävän sen ”lähteenmetsästäjien” kontolle, intertekstuaalisuus ja alluusioiden ovat erottamattomissa suhteissa vaikutusahdistukseen (2007, 522–523). Intertekstuaalisuus on nähty sekä monimutkaisempana että banaalimpana kuin mitä bloomilainen vaikutusahdistus ehdottaa (Culler 2001, 121). Yritänkin lyhyesti osoittaa, kuinka alluusion käsite voisi toimia työvälineenä keskustelussa vaikutuksesta kirjoittajien välillä. Aiempaan tekstiin viittaava alluusio on kaikkein konkreettisin ja tutkittavin linkki eri tekstien välillä ja siis väline kahden tekstin yhtäaikaiseen aktivoitumiseen (Ben-Porat 1976, 107; Perri 1978, 289). Alluusion kautta voimme saavuttaa vaikutuksen käsin kosketeltavia pisteitä tästä muutoin niin lennokkaasta ja runollisesta ilmiöstä.

Alluusio on siis yhtäaikaisen aktivoitumisen väline, jossa itse alluusio on merkitsijä tekstissä, joka tuottaa alluusion. Tämä merkki viittaa referenttiin kaikumalla sitä jollain tavalla, eli se siis viittaa johonkin esitekstiin ja tai osaan siitä. (Ben-Porat 1976, 117; Perri 1978, 290; Mihkelev 2004, 171.) Machacek pyrkii erottamaan alluusio-termiä intertekstuaalisuuden laueammasta käsityksestä ja muistuttaa, ettei alluusio ole synonyymi kaikelle intertekstuaalisuudelle (2007, 523). Niinpä alluusio tuleekin käsittää tiettyjen tekstien väliseksi ja tulkintaa rikastavaksi aktivoitumiseksi. Tukena ajattelussa voidaan käyttää Kiril Taranovskin käsitettä subteksti: Pekka Tammi määrittelee Taranovskin sanoin subtekstiä ”jo olemassa olevan tekstin” (tai tekstien) heijastumiseksi uudessa tekstissä”. Hän jatkaa subtekstin voivan olla niin ”yksinkertainen impulssi” uuden tekstin luomiseen, tuki myöhemmän tekstin tulkintaan kuin poleeminen lausuntokin aiemmasta tekstistä. (Tammi 1999, 9.) *Rouva Bovary* onkin nähdäkseni *The Great Gatsby* tulkintaa tukeva subteksti, joka aktivoituu alluusioiden kautta. Alluusion tavoin subteksti tuottaa nimenomaan ”tekstien yhtäaikaisen aktivoitumisen”, ainakin kun kyseessä on tulkintaa tukeva tai aiempaa tekstiä polemisoiava suhde (mt., 9–10).

Myönteilen tutkielmassani Carmela Perrin toivetta laajasta alluusion käsityksestä, joka olisi yhtäpitävä niin intertekstuaalisuuden kuin vaikutuksen tutkimuksen kanssa. Hän huomauttaakin Bloomin vaikutusahdistuksen tekevän kaikista runoista paitsi puolustautumista myös ”jollain tavalla alluusiota”. Perri

²⁷ Ainakin kulttuuri-ikoneiksi muuttuneiden tekstien vaikutus voi nähdäkseni valua uusiin teksteihin, vaikka kirjoittaja ei olisi lukenut tai edes tietoinen vaikutteesta. Tällaiset tekstit, kuten vaikkapa Shakespearen näytelmät, limittyvät niin voimakkaasti länsimaiseen kulttuuriin, että vaikutuksella on tuhat muutakin väylää ja välittäjää kuin alkuperäinen teksti.

²⁸ En ole löytänyt yrityksiäni huolimatta yhtäkään tieteellistä tai populaaria julkaisua taikka edes mainintaa kyseisestä alluusiosta ja suhteesta teosten välillä. Tämä ei kuitenkaan vaikuta omaan varmuuteeni tulkinnasta, mutta herättää allekirjoittaneessa hämmästyä.

toivookin alluusiota ymmärrettävän myös ”hetkellisenä kaikuna sisällöstä tai muodosta”, siis kirjallisen tradition vaikutteena, joka voi ilmetä myös rakenteellisissa elementeissä, kuten ”tyyleissä, moodeissa, mitoissa, genreissä”. (Perri 1978, 304–306.) Alluusio onkin nähdäkseni tradition painoa, joka siirtyy ja merkitsee vaikutusahdistuksellisia suhteita. Nämä viittaukset elävät monella tapaa omaa elämäänsä ja ovat vaikeasti saavutettavissa saati määritettävissä. Machacek tuomitseekin artikkelissaan ”Allusion” (2007) alluusion käytön epäselväksi ja ilmiön kartoittamiseen käytetyt termit tekstejä eriarvoistaviksi sekä riittämättömiksi kuvaamaan kaikkia alluusiotilanteita. Hän tarjoaa uudenlaista jaottelua alluusiolle siten, että hän jakaa perinteisen alluusion epäsuorasti ja muovaten lainaavaan *kaikuun* (*echo*) sekä suoraan lainaavaan *alluusioon* (*allusion*). Machacek esittää kuitenkin toiveen termin *fraseologinen adaptaatio* käytöstä tilanteissa, joissa halutaan tarkasti erotella alluusiota, joka muokkaa lainaamaansa uuteen asuun: kaiku ja alluusio ovat hänestä epämääräisiä termejä, joihin on suhtauduttava varoen. (2007, 524–528).²⁹ Tarkastelemalla alluusioiden tihentymiä on kuitenkin mahdollista saavuttaa vaikutusahdistuksen rajapintoja. Nähdäkseni alluusioketjujen tarkastelun avulla voidaan myös erottaa kirjallisuuden traditiosta erilaisia ”perhesuhteita”, joista William Gray näkee vaikutusahdistuksen kielivän (2007; kts. myös Lehtimäki 2004). Viettelykertomukset ovat siis tällainen perhesuhde, ja ne viittaavat toisiinsa keskustellakseen, problematisoidakseen ja rikastaakseen sisältöään. Alluusioiden auttavatkin kartoittamaan kaunokirjallisen työn genreä (Machacek 2007, 531).

Käytännössä siis viittauksen kautta toisen tekstin elementit aktivoituvat rikastamaan ja voimistamaan tekstiä, jossa alluusio ilmenee (Ben-Porat 1976, 116; Hebel 1991, 138). Jos tarkastellaan tapaa, jolla olen havainnut *Rouva Bovaryn* kaikuvaan *The Great Gatsbyn* sivuilla, on huomioitava ensinnäkin teosten rouvien Bovary ja Wilson samankaltaisuudet: kummallakin on typeräksi leimattu aviomies, joka herättää heissä halveksuntaa; kummallakin on paremmista lähtökohdista ponnistava rakastaja, viettelijä, joka pilkkaa rakastajattarensa aviomiestä ja kohtelee viettelyksen jälkeen kohdettaan kuin roskaa vain lupailen yhteistä tulevaisuutta; kumpikin tuhlaa maanisesti ja ikään kuin herää henkiin viettelijänsä kautta; lisäksi yhtäläisyyksiksi voidaan mainita nimi, lapsekas ja ylimielinen käytös sekä onneton loppu. Mikään näistä viittauksista ei ole vedenpitävä todiste yhteydestä, mutta kyse onkin kumuloituvasta massasta. Yhtäläisyydet eivät myöskään rajoitu ainoastaan rouva Wilsonin hahmoon. Kun Emma Bovary synnyttää hartaista toiveistaan huolimatta pojan sijasta tyttären, hän kääntää päänsä ja pyöryy (*RB*, 99). Daisy kertoo vastaavassa tilanteessa seuraavaa:

I woke up out of the ether with an utterly abandoned feeling and asked the nurse right away if it was a boy or a girl. She told me it was a girl, and so I turned my head away and wept. ‘All right,’ I said, ‘I’m glad it’s a girl. And I hope she’ll be a fool—that’s the best thing a girl can be in this world, a beautiful little fool.’ (*GG*, 23.)

²⁹ Machacek erottaa myös lauseen, joka suorittaa alluusion, käsitteeksi *toisinto* (*reprise*) ja lauseen, johon *toisinto* viittaa, käsitteeksi *kieleke* (*spur*) (2007, 528–530). Vaikka nämä käsitteet ovat arvokas lisä alluusion tarkasteluun, en ota niitä käyttöön tutkielmassani alluusion jäädessä lähinnä sivujuonteeksi laajemmassa teoreettisessa keskustelussa.

Daisyn reaktio ei ole aito eikä lainkaan onnellinen, vaikka hänen sanansa yrittävät niin vakuuttaa. Daisy on Emman lailla katkera tyttölapsesta, sillä kuten Emma toteaa ”mies oli ainakin vapaa”, kun taas ”naisen oli mahdotonta vapautua kahleistaan” (RB, 99). Tällaisten pienten viittausten kautta *Rouva Bovaryn* ja *The Great Gatsbyn* välinen suhde vahvistuu, jolloin pienetkin vihjaukset vaikuttavat merkityksellisiltä. Alluusion toteutumisen ehtoina ovatkin, että yleisö ”tunnistaa, muistaa, oivaltaa ja yhdistää” tekstit (Perri 1978, 301). Mitä enemmän tällaisia pieniä vihjeitä kuitenkin kasaantuu, sitä vaivattomampaa tekstien yhdistäminen on. On myös muistettava, että subtekstien aktivoituminen ei ole välttämättä paikallinen ilmiö ja avaa ainoastaan välitöntä tekstiympäristöä, vaan tulkintakentäksi saattaa avautua aiemman kirjoittajan koko tuotanto. Yhtä lailla subtekstin kautta olennaista saattaa olla juuri se, mihin ei suoraan viitata. (Tammi 1999, 10–11.) Subtekstien ja alluusioiden käsittely vaatiikin harkintaa ja tulkintaa, mutta *Rouva Bovaryn* ja *The Great Gatsbyn* suhteen rikkaus on tällöin etu.

On tietenkin muistettava, ettei alluusio ole ainoastaan kirjallisuuteen ja tekstienvälisyyteen liittyvä ilmiö. Esimerkiksi Udo Hebel erottelee tekstienvälisyydeksi kirjallisen alluusion ja alluusioksi ei-kirjallisessa mielessä viittaamisen, joka liittyy ”ei-kirjallisiin teksteihin, menneen tai nykyisyyden henkilöihin, sosiaalisen tai poliittisen historian tapahtumiin jne.” (Hebel 1991, 138). Ei-kirjallisena alluusiona Fitzgeraldin teoksessa toimii nuoren Jimmy Gatzin *Hopalong Cassidy* -kirjan etulehteen raapustama päiväaikataulu, jonka Hebel huomauttaa versioksi keksijä Benjamin Franklinin kehittämästä itsensä kehittämiseen tähtäävästä ohjelmasta (mt., 150). Tällainen alluusio avaa Frankliniin liitettäviä attribuutteja suhteessa Gatsbyn henkilöhaamoon ja rakentaa kuvaa suuruuteen pyrkivästä pojasta, joka tekee mitä vain kehittyäkseen ja tullakseen suurmieheksi.

Alluusioiden tutkimus oli alkujaan lähinnä kiinnostunut tarkastelemaan, kuinka tärkeänä pidetyt implisiittiset ja jopa sivuutetut eksplisiittiset alluusiot toimivat, mutta teoreetikot totesivat nopeasti tämän tutkimushaaran sangen merkityksettömäksi (Perri 1978, 290; myös Ben-Porat 1976). Tästä teoreettisesta sudenkuopasta onkin edetty tarkastelemaan tekstien välisten suhteiden laatua ja merkityksiä viittausten takana (Hebel 1991, 136). Alluusiot *Rouva Bovaryn* korostavat *The Great Gatsby* -teoksen katsetta viettelemiseen, henkilöhaamojen haluihin sekä kirjoittamiseen ja tarinankerrontaan itseensä. Alluusio ”voimistaakin merkityksellisyyttä”, mutta intensiivisyyden sijasta ekstensiivisesti (Orr 2003, 139). Alluusiot ja subtekstien verkostot perhesuhteen sisällä osoittavat kirjallisen tradition painetta, mutta aktivoituessaan ne laukaisevat ja käyvät yhä uusia keskusteluja sekä neuvotteluja itsensä genren ja kirjoittamisen luonteesta.

Vaikutusahdistusta, palataksemme tarkemmin Bloomin ajatuksiin, on myös kritisoitu, ettei se ota teoriassaan huomioon eräänlaista ylpeyttä, joka saattaa tulla suuren tradition perillisenä olemisesta ja johon ahdistus ei lankaan kuulu (Marrapodi 2011, 83). Yhtä lailla Mark Edmundson näkee runoilijoissa halun herättää henkiin vaikutteensa eikä hyökätä tämän kimppuun (Edmundson 1995, 218). Tämä ylpeyden ja ahdistuksen vastakkainasettelu tuomitsee vaikutusahdistuksen negatiiviseksi ilmiöksi, jollaiseksi Bloom ei itse ole aikonut teoriaansa, kuten olen yrittänyt jo osoittaa. Bloom myös korostaa, että ”ahdistus *saavutetaan* kaunokirjallisella teoksella” riippumatta lainkaan kirjoittajan tuntemuksista ja tunteista (Bloom

2011, 6). Vaikka varsinainen ahdistus olisi puuttunut kokonaan ja kirjoittaja tekisi edeltäjän tekstistä pilke silmäkulmassa parodiaa, teos itsessään saavuttaa ja osoittaa ahdistuksen.

Esimerkkinä voidaan tarkastella Vladimir Nabokovin teosta *King, Queen, Knave* (1968), joka on parodinen uudelleenkirjoitus Gustave Flaubertin teoksesta *Rouva Bovary*. Teos tunnelmoi, lainailee ja kääntää pääläelleen Flaubertin teoksen tapahtumia saksalaisessa miljöössä, mutta Nabokovin teos äityy farssiksi, jollaisena tietenkin jo *Rouva Bovary* voidaan lukea. Viettelemisen näkökulmasta teoksen hahmot, aviopari Dreyer ja Martha sekä nuori sukulainen Franz, tuntuvat vaihtavan viettelijän ja vieteltävän rooleja kaiken aikaa. Merkittävää teoksessa on tapa, jolla Nabokov haluaa kommentoida vaikutettaan: kirjoittajan omat alter egot seikkailevat pitkin teoksen sivua tarkkailemassa näitä lainattuja hahmoja, heidän käytöstään ja viettelykertomusta. On kuin Nabokov haluaisi keskustella Flaubertin teoksen asetelmasta ja viettelyksen roolien vaihtelusta, johon itsekin palaan tutkielman lopulla. Nabokovin osallistuminen teoksiinsa ei ole poikkeuksellista, mutta vaikutusahdistuksen valossa hänen parodiansa on yhtä kaikki vaikutuksen alainen ja sen tuotos. Jonathan Culler taas on todennut *Rouva Bovaryn* parodiseksi suhteessa aiempaan kirjalliseen traditioon, sillä se sisältää esimerkiksi henkilöiden nimissä hienovaraisia sanaleikkejä (1981, 78). Toisaalta viettelykertomusten saralla Flaubertin romaani ja etenkin viettelijä Rodolphe viittaavat Benjamin Constantin teokseen *Adolphe* (1816), jossa nuori Adolphe viettelee toisen miehen rakastajattaren itselleen, mutta lähinnä kyllästyy ja harmistuu valloitukseensa, kun rakkaussuhde hankaloittaa hänen elämäänsä. Sattumaa ei liene myöskään, että *Rouva Bovaryssa* Emman ja Léonin ollessa soutuarellalla soutaja kertoilee hauska herrasmiehestä nimeltään ”Adolphe” tai ”Dodolphe”, jota muut seurueen jäsenet pyysivät niin kovasti kertomaan heille tarinoita (RB, 270). Selvästikin Rodolphesta kertova soutaja avaa samalla alluusion *Adolpheen* ja paljastaa yhteyden teosten välillä.

Tarkoitukseni ei ole siis vähätellä tai väittää vaikutusahdistuksen ainoaksi tilaksi ja tavaksi, jolla kirjallisuus kehittyy, mutta mikäli haluamme katsoa kirjallisuutta bloomilaisin silmin, kaikki parodiasta uudelleenkirjoitukseen on vaikutusahdistuksen lieveilmiötä.³⁰ Tämä ei kuitenkaan poista arvoa kaunokirjalliselta teokselta. Bloom korjaa suuren harhakäsityksen toteamalla, että vaikka runon todellinen aihe olisi sen ”sorto edeltäjän runon edessä”, se ei vähennä tuota runoa ainoastaan sorron ilmentymäksi (1976, 25). Teos itsessään on arvokas, mutta sitä on silti mahdollista tulkita vaikutusahdistuksen kautta. Kyse ei myöskään ole kirjoittajien arvottamisesta, sillä lopulta ahdistus on aina kaunokirjallisten töiden, ei ihmisten välillä (Bloom 2011, 6). Niinpä vaikutusahdistuksen teoretisoinnin hyödyntämistä ei pidä ajatella rajoittavaksi, vaan tulkintaa rikastavaksi kentäksi, jonka avulla voidaan tavoittaa teosten välisiä syvempiä suhteita.

³⁰ Kuuluisista viettelykertomuksista hyvä esimerkkipari parodiasta on Samuel Richardsonin *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740) ja Henry Fieldingin satiirinen parodia *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews* (1741): vaikka Fieldingin teosta ei voi pitää millään tasolla tribuuttina Richardsonin työlle, on pilkkakirves kaivettu esiin ja muotoiltu vaikutuksen alaisena, kuten jo vilkaisu nimeen osoittaa.

Gatsbyn vääjäämätön kohtalo on haastaa Tom Buchanan, joka ilmentää edeltäjän taakkaa kaikilla mahdollisilla tasoilla. Nousukasmainen viettelijä hurmaa seurapiirit ja nuoruudenrakkaansa Daisyn, mutta lopulta Gatsbyn halu hämärtyy. Gatsby kaipailee kertomuksensa oikeutusta, joten hänen itsensä, hänen kertomuksensa ja hänen rakkaustarinansa tulee korvata Tom ja kaikki mitä tämä edustaa. Mutta Tom Buchananin vastaus on suora, tyly ja vastustamaton, sekä siis silkkaa maailmaa muovaavaa valtaa, kuten hänen tapansa hiljentää rakastajattarensa:

‘Daisy! Daisy! Daisy!’ shouted Mrs. Wilson. ‘I’ll say it whenever I want to! Daisy! Dai – ‘
Making a short deft movement Tom Buchanan broke her nose with his open hand. (GG, 42.)

4.4 Taistelu maailmoista, sivuista, sanoista

Nähdäkseni Tom Buchanan hallitsee Fitzgeraldin teoksen maailmaa. Kun rouva Wilson huutaa Daisyn nimeä kesken riidan ja julistaa oikeuttaan sanoa tämän nimi halutessaan, Tom yksinkertaisesti lopettaa keskustelun murtamalla rakastajattarensa nenän. Ele on kaikella tapaa kylmä ja vailla suuria tunteita. Tom yksinkertaisesti pakottaa tahtonsa tapahtumaan. Kohtaus olisi itsenäisenä sattumuksena merkityksetön, mutta Fitzgeraldin teos on pinnan alla taistelutanner vallasta. Tomin kuvaillaan esimerkiksi liikuttelevan teoksen kertojaa Nickiä ”kuin shakkinappulaa” tämän vieraillessa Buchananeilla ja toisaalta Tom myöhemmin ”kirjaimellisesti pakottaa” Nickin autoon, jotta voi esitellä tälle rakastajattarensa (GG, 17; 29). Viettelijät eivät tyydy ohjailemaan vieteltäviään, vaan he ikään kuin puuttuvat itsessään teoksen tekstiin. Pelkkä fyysinen liikuttelu laajenee koskemaan koko teoksen maailmaa, sillä Tom tuntuu tekevän teoksessa päätöksiä todellisuudesta ja jopa hallitsevan jonkinlaista voimaa, joka esimerkiksi ei anna Nickin poistua hänen juhlistaan:

‘Is it a boy or a girl?’ she asked delicately.
‘That dog? That dog’s a boy.’
‘It’s a bitch,’ said Tom decisively. (GG, 33; kursivi lisätty.)

I wanted to get out and walk eastward toward the park through the soft twilight but each time I tried to go I became entangled in some wild strident argument which pulled me back, as if with ropes, into my chair. (GG, 40.)

Tom päättää myyjän sanojen vastaisesti, että koiranpentu on narttu, ja ikään kuin muuttaa todellisuutta haluamakseen. Yhtä lailla Nick ei tunnu yksinkertaisesti voivan poistua Tomin järjestämistä illanistujaisista, ennen kuin Tom murtaa Myrtlen nenän.³¹ Suurin osa Tomin vallasta ilmenee sanojen kautta, joiden merkitys ja valta ovat muutenkin esillä Fitzgeraldin teoksessa. *The Great Gatsby* risteilee valheita, mutta silti esimerkiksi Daisy ja Tom eivät voi millään uskoa, ettei Nick ole kihloissa: ”Me kuulimme sen kolmelta ihmiseltä, joten sen täytyy olla totta.” (GG, 26; suomennos M.N..) Teoksen maailmassa sanojen voimaa sekä

³¹ Huomattavaa on, että Nick poistuu tällöin valokuvaaja McKeen kanssa, ja omituisen hissikohtauksen jälkeen Nick huomaa seisovansa McKeen sängyn vieressä tämän selatessa alusvaatteisillaan valokuvia. Tilanne kuvastaa selvästi kahden miehen seksuaalista kohtaamista, jolloin voidaankin kysyä, onko McKee myös viettelijähahmo: kun Tom lyö Myrtleä, hän siirtää Nickin juhlissa pitäneen vallan rakastajattarensa, jolloin Nick sananmukaisesti seuraa McKeetä ulos hissiin ja tämän makuuhuoneeseen asti.

valheen ja totuuden rajoja korostetaan äärimmilleen. Viettelijöiden kyky hallita teosta ja sen maailmaa onkin jonkinlainen salainen keskipiste, jonka kiertoradalla ja painovoimassa teoksen henkilöhahmot ja tapahtumat ovat vangittuina.

Olen käyttänyt monikkoa viettelijät kuvatessani teoksen maailman hallintaa, sillä Tom Buchananin vallan haastaa Jay Gatsby. Nousukasmainen viettelijä manipuloi tietenkin omaa kertomustaan miten haluaa, mutta Tomin lailla hän itseasiassa liikuttelee henkilöhahmoja haluamallaan tavalla. Erotuksena näiden viettelijöiden välillä on tietynlainen hienovaraisuus ja eleganssi, joka on läsnä Gatsbyn liikkeissä ja joka Tomin toiminnassa väistyy suoraviivaisen toiminnan ja käskemisen tieltä:

‘We’re getting off,’ he [Tom] insisted. ‘I want you to meet my girl’ (GG, 29.)

‘Good morning, old sport. You’re having lunch with me today and I thought we’d ride up together.’
(GG, 68.)

Kumpikin näistä Nickille kohdistetuista puheenvuoroista kertoo hänelle, mitä tulee tapahtumaan, eikä jätä hänelle lainkaan sanomisen sijaa. Kuitenkin toisessa lainauksessa nähtävä Gatsbyn tapa ohjata tilannetta on hienovaraisempi ja ystävällisempi. Viettelijät dominoivat ja siis ikään kuin kirjoittavat tapahtumia omilla tyyleillään. Kilpailevat viettelijät eivät tahdokaan mahtua samaan teokseen, sillä heidän halunsa olla vaikute on täydellinen. Sekä Gatsby että Tom haluavat omistaa jokaisen sivun ja sanan, siis kertomuksensa kokonaan. Tällöin ei ole sijaa tuolle toiselle, joka estää heitä hallitsemasta. Kuten Markku Lehtimäki tiivistää vaikutusahdistusta, lopulta ”kirjoittamisesta tulee taistelemista” (2004, 32). Samaan lopputulokseen päätyy Bloom, joka sanoo vaikutusta voitavan väistellä, muttei koskaan paeta. Taistelu on vääjäämätön tosiasia. (Bloom 2011, 6.)

Bloom toteaa, että kaikki lukeminen on anastamista samalla tapaa, kuin runoilijat yrittävät anastaa edeltäjiltään. Anastuksen kohde on jonkinlainen ”asema, asento, täysinäisyys tai illuusio samaistumisesta tai omistuksesta”, siis ”jotain mitä voimme kutsua omaksemme tai jopa itseksemme”. (Bloom 1982, 17.) Gatsby haastaakin Tomin saavuttaakseen oikeutuksen omalle kertomukselleen, siis pyrkien juuri siihen, mitä hän on ymmärtänyt ja ikään kuin lukenut menestyksen sisältävän. Kyse on oman paikan anastamisesta edeltäjän kustannuksella. Gatsby on kuitenkin uudistunut versio viettelijähahmosta, ja siten siis kirjoittajasta, jota Tom edustaa. Tom on kulmikas, brutaali, mutta vastustamaton viettelyksessään, siinä missä Gatsby luottaa lähes eleganttiin manipulaatioon, joka ei koskaan edes saavuta päivänvaloa. Lehtimäki vertaakin artikkelissaan kirjoittajia nyrkkeilijöihin, jotka kehittävät kehään uusia juonia selviytyäkseen ja uudistaakseen kaunokirjallista välineistöään kohdatessaan vaikuttavia edeltäjiään. Tämä hänen mukaansa tarkoittaa, että tekstien lisäksi myös yksilöt, ”kirjoittajat tai nyrkkeilijät” Lehtimäen tapauksessa, motivoivat toimintaan. (Lehtimäki 2004, 31.) Samalla tavalla uudet viettelijät, kuten Gatsby, tuntuvat vievän viettelystä eteenpäin. Gatsby ei taistele Tomia vastaan tämän aseilla, eli melkeinpä brutaalilla vallalla, vaan hän esimerkiksi nöyryyttää Tomia esittelemällä tätä juhliissaan ”poolon pelaajaksi”, Tomin vastustuksesta huolimatta (GG, 109). Viettelys onkin Baudrillardin sanoin ”symbolisen universumin hallintaa, kun valta

edustaa vain todellisen universumin hallintaa” (Baudrillard 1990, 8). Ainakin hetkellisesti Tomilla on valta, mutta Gatsbyllä on viettelys.

Kun Gatsby lopulta tapaa ja saa mahdollisuuden vietellä Daisyn, hän on hermostunut ja arka. Kohtaamisesta puuttuukin viettelylle yleensä tyyppinen suora manipulointi ja harhaanjohtaminen. Itse tapaamisen hetkellä Gatsby luottaakin kirjoittajan tavoin kertomukseensa: hän esittelee Daisylle kartanomaisen talonsa ja jopa vaatekaappinsa sisällön vakuuttaakseen tämän ja ikään kuin osoittaakseen, miten hänen valheellisen elämäntarinansa on tämän arvoinen. Gatsby tuntuukin sanovan ”*lue minut*”.

Tom Buchanan ei edes ymmärrä, että hänen tulisi taistella vaimostaan, ennen kuin Daisy on jo itseasiassa Gatsbyn pauloissa:

She had told him that she loved him, and Tom Buchanan saw. He was astounded. His mouth opened a little and he looked at Gatsby and then back at Daisy as if he had just recognized her as someone he knew a long time ago. (GG, 122.)

Ymmärryksen rinnalla Tomissa syttyy myös halu, hyvin samankaltainen halu kuin Girardin triangulaarinen malli meille opettaa. Kun Tom näkee Gatsbyn haluavan hänen vaimonsa, kilpailijasta tulee arvokas välittäjä, joka sytyttää uudelleen hänen halunsa. Toinen mies saa Tomin todella näkemään vaimonsa ja tuntemaan jo unohtamiaan tunteita. Niinpä Tom päättää taistella vaimostaan ja tuhota kilpailijansa.

Viettelijöiden kamppailu supistuu lopulta keskinäiseen sanailuun, jossa kummankin ainakin näennäinen rakkauden kohde, eli Tomin vaimo Daisy, on lähinnä sivuosan esittäjä. Tom yrittää systemaattisesti purkaa ja selvittää Gatsbyn taustoja kyseenalaistamalla faktoja, joita tämä on kertonut elämästään. Gatsbyn kertomus kestää Tomin epäilyt tämän Oxford-koulutuksesta, sillä Gatsby selittää saaneensa viettää opinahjossa viisi kuukautta sodan jälkeen – koska hän oli upseeri ja palkittu sotasankari, siis kutakuinkin täydellinen mies. Gatsby kääntää Tomin epäilykset omaksi edukseen, jolloin Tom näyttäytyy lapsellisena kiukuttelijana. Yhä uudestaan Gatsby ja hänen elegantti tapansa selittää, tai paremminkin kertoa, elämäntarinaansa nousevat Tomin ulottumattomiin. Vaikka Gatsby on viettelijänä ja siten kirjoittajana kuin uudempi ja parempi versio edeltäjästään, ei Tom Buchanania tulisi aliarvioida. Kirjallisuuden uudistaminen kirjoittajilta tietoista erontekoa edeltäjiin nähden, mutta nuo aiemmat kirjoittajat ovat yhtä lailla aikanaan käyneet taistelunsa (Harris 2014, 114). Tom Buchananin viettelys ei olekaan uudistusvoimaista, vaan se on klassista, vanhaa ja tuttua. Daisy tuntee Tomin ja ennen kaikkea hänen kertomuksensa, siis heidän kertomuksensa, joka on aina läsnä.

Kun Tom jää syytöksineen alakynteen, Gatsby käy hyökkäykseen:

‘Your wife doesn’t love you,’ said Gatsby. ‘She’s never loved you. She loves me.’
‘You must be crazy!’ exclaimed Tom automatically.
Gatsby sprang to his feet, vivid with excitement.
‘She never loved you, do you hear?’ he cried. ‘She only married you because I was poor and she was tired of waiting for me. It was a terrible mistake, but in her heart she never loved anyone except me!’
(GG, 133.)

Gatsby vaatii Daisyä kieltämään rakkautensa Tomiin kokonaan, pyyhkimään sen siis kokonaan pois. Hänen halunsa on rinnakkainen vaikutusahdistuksesta kärsivän kirjoittajan kanssa, sillä vastustajan kukistaminen ei ole lopullinen tavoite, vaan oman työn koskemattomuuden varmistaminen (Bloom 2011, 8). Tomin ja Daisyn välisen rakkauden on kadottava, jotta Gatsbyn oma kertomus voisi olla täydellinen. Girardin triangulaarisen halun mukaisesti Gatsby haluaa kohdetta, eli Daisyä, vain koska se turhauttaa välittäjää, eli Tomia. Sankari haluaakin lopulta ”ratkaisevan voiton hävyttömästä välittäjästä” (Girard 1988, 50). Ongelmaksi muodostuu vain se, että myös Tomin halu herää, jolloin Gatsby on tuo hävytön lurjus, joka on kukistettava. Roolit kietoutuvat toisiinsa ja Daisy pakotetaan valitsemaan kahden miehen väliltä, jotka ovat lähinnä kiinnostuneet vain toisistaan. Lopulta Tom kuitenkin taivuttaa Daisyn heidän yhteisen kertomuksensa parhailla paloilla. Hän vetoaa yhteisiin romanttisiin muistoihinsa ja kysyy, eikö Daisy silloinkaan rakastanut häntä.

Gatsbyn vaatimus unohtaa ja kieltää kaikki hyvät hetket Tomin kanssa on Daisylle liikaa. Kun hän sanoo rakastaneensa heitä molempia, Tom käyttää tilaisuutensa tuhotakseen kilpailijansa. Vaikka Daisy vielä rimpuileekin, Tomin viileä valta ja yliote teoksen maailmasta palaavat takaisin. Tällä kertaa edes Gatsby ei voi tuolle käskevälle äänelle mitään:

“You don’t understand,” said Gatsby, with a touch of panic. “You’re not going to take care of her any more.”
“I’m not?” Tom opened his eyes wide and laughed. He could afford to control himself now. “Why’s that?”
“Daisy’s leaving you.”
“Nonsense.”
“I am, though,” she said with a visible effort.
“She’s not leaving me!” Tom’s words suddenly leaned down over Gatsby. “Certainly not for a common swindler who’d have to steal the ring he put on her finger.” (GG, 136.)

Katkelmassa Tom suorastaan sanelee mitä tulee tapahtumaan. Kun Tom hallinnan takaisin saatuaan osoittaa Jay Gatsbyn ympärille kerääntyneet tarinat valheiksi ja paljastaa tämän rikolliseksi, Gatsby menettää Daisyn. Gatsbyn tarjoama kertomus hajoaa käsiin, kun totuus asetetaan kaikkien nähtäväksi. Hänellä ei ole yhtäkkiä tarjota Daisylle mitään, mitä tämä haluaisi. Tom nauttii tilanteesta täysin rinnoin ja pakottaa jopa valtansa tunnossa Gatsbyn ja Daisyn palaamaan kahdestaan kotiin samassa autossa, vakuutellen Daisylle, ettei Gatsby ”ärsytä tätä” matkalla kotiin, koska hän ymmärtää ”röyhkeän teerenpelinsä olevan ohitse” (GG, 138). Tom Buchanan pakottaa sanoillaan kilpailijansa nöyräksi ja osoittaa, ettei häntä voi pyyhkiä pois.

Bloomin vaikutusahdistukseen kuuluu olennaisesti, ettei yksikään runoilija voi olla aiemman runoilijan täyttymys (1976, 88). Gatsbyn tappio syntyy harhasta, että hän voisi jollain tavalla olla Tom ja poistaa tämän vaikutuksen. Runoilija yrittää turhaan pettää lukijansa ja itsensä uskomaan, että hänen työssään on jotain uutta, vaikka hänen ”kontribuutionsa on pieni” (Edmundson 1995, 208). Tom Buchanan ei kuitenkaan katoa, kuten eivät suuret edeltäjätkään, ja Bloom ilmoittaa pahaenteisesti: ”Mutta voimakkaat kuolleet palaavat, niin runoissa kuin elämissämme, ja he eivät palaa synkentämättä eläviä.” (Bloom 1973, 139; suomennos M.N..) Gatsby ei voi voittaa, mutta hänen on pakko yrittää.

Tomin rakastajatar rouva Wilson kuolee sattumien summan kautta jäädessään Gatsbyn auton alle Daisyn ajaessa heitä pois viettelijöiden välillä tapahtuneesta yhteenotosta. Jos muistetaan kuitenkin, miten *Rouva Bovary* kaikuu Fitzgeraldin teoksessa ja rouva Wilsonissa, Tomin rakastajattaren traaginen kuolema ikään kuin sinetöidään Emman onnettomalla kohtalolla.³² Daisy ja Gatsby pakenevat paikalta, mutta auto nähdään. Vaimoan pettämisestä epäillyt herra Wilson vakuuttuu, että tuo tuntematon rakastaja on murhannut hänen vaimonsa. Sattumalta Tom on aiemmin ajanut Gatsbyn autoa ja tapansa mukaan valehdellut nähdessään Wilsonin, että auto on hänen. Kun Wilson saapuu Buchananien luo, tekee Tom sen, mitä viettelijä parhaiten tekee: hän kertoo Wilsonille kertomuksen, jossa Gatsby vietteli ja tappoi hänen vaimonsa.

Gatsby kuolee Tomin, viettelijän ja kertomuksen todellisen hallitsijan kertoman tarinan kautta. Gatsby löytyy ammuttuna uima-altaastaan ja Wilson kartanon nurmikolta kuolleena.³³ Tom ja Gatsby ovat viettelijöitä ja sitä kautta kirjoittajia, jotka yrittävät hallita kertomuksen maailmaa ja valloittaa yleisönsä. Syy Gatsbyn fiksaatioon voittaa Tom piilee kuitenkin tämän rakastajattaressa, sillä kaipuuta uhkuva rouva Wilson muistuttaa hämmentävän paljon Flaubertin rouva Bovarya. Tuo rakastajatar ja varakas vanha suku vahvistavat Tom Buchananin osaa kaikuna viettelytraditiosta ja sitä kautta myös kirjallisuushistoriasta. Tom on Rodolphen inkarnaatio ja Gatsby kuvastaa kirjoittajan pyrkimystä ylittää traditio ja muuttua vaikutteeksi. Gatsby kuvastaa Fitzgeraldin pyrkimystä haastaa kirjallisuuden jättiläiset, kuten Gustave Flaubert.

Jay Gatsbyn hautajaiset kertovat kuitenkin pelosta ja ahdistuksesta, joka kohtaa jokaisen kirjoittajan ja määrittää heidän työtään: Nickin lisäksi vain yksi sadoista Gatsbyn juhlissa käyneistä uteliaista osallistuu hänen hautajaisiinsa. Kertomus Gatsbysta on kuolla hänen mukanaan, sillä ihmisten uteliaisuus on tyydytetty ja halu tietää on vaiennut. Vaikutusahdistus ajaakin Gatsbyn toivottomaan taisteluun, mutta se myös vapauttaa hänet. Ennen kuolemaansa Gatsby kertoo vihdoinkin todellisen elämäntarinansa Nickille ja juuri tuo kertomus, eikä yksikään Gatsby keksityistä kertomuksista, antaa teokselle nimeksi *The Great Gatsby*. Perinteinen tulkinta teoksen nimestä on, että se juontuu Nickin epärehellisyydestä.³⁴ Nähdäkseni kysymys kuitenkin kuuluu, että miksei hän kertoisi Gatsbystä parhain päin: hänkin tuli vietellyksi ja hän, toisin kuin Daisy tai seurapiirit, myös jäi vietellyksi.

³² Rouva Wilsonin kuolemassa kaikuu myös eräs Emma Bovarylle kriittinen hetki, eli niin sanottu Rodolphen pako kärryillä. Kun Rodolphe päättää jättää Emman ja olla karkaamatta hänen kanssaan, hänen kärrynsä ajavat Bovaryjen talon ohitse. Näky saa Emman pyörymään ja sairastumaan pahasti, mikä osaltaan lisää velkavankeutta, joka lopulta ajaa Emman itsemurhaan. Emman kohtalon kannalta onkin sama, jos hänkin olisi vain juossut kärryjen alle.

³³ Jätän sanoihini Gatsbyn ja herra Wilsonin kuolemasta jonkin verran ambivalenssia, sillä perinteinen tulkinta Wilsonista Gatsbyn tappajana herättää kysymyksiä. Ernest Lockridge (1987) onkin esittänyt teokselle mahdollista salaista juonilinjaa, jossa Daisy on mestarillinen manipuloija, joka vain käyttää Gatsbya hyväkseen miehensä kiinnostuksen herättämiseen ja murhaa rouva Wilsonin. Toisaalta Gatsbyn tapattaisi hänen työnantajansa Wolfsheim, ja sattumalta paikalle osunut Wilson olisi vain lavastettu murhaajaksi. Tutkielmani suoma alusta on valitettavasti liian pieni tämän vaihtoehtoisen juonen käsittelyyn, mutta sanottakoon, että Daisy ei ole vain voimaton uhri, vaan hän valitsee miehensä Gatsbyn ylitse. Daisylla on enemmän valtaa kuin miltä näyttää, ja hänen hahmonsä ansaitsee mahdollisessa jatkotutkimuksessa ehdottomasti laajemman silmäyksen.

³⁴ Kattava tulkinta Nickin epäluotettavuudesta löytyy esimerkiksi James Phelanin *Narrative as Rhetoric* (1996) teoksen luvusta 5.

5 Traditio ja analogia muutoksessa – viettelyksen uusi nousu ja uho

And I wasn't hurting anyone. No one was complaining after I slept with them, no one was being lied to, no one was being hurt. They wanted to be seduced. Everyone wants to be seduced. It makes us feel wanted. (*G*, 273.)

Tutkielmassani on tähän mennessä tarkasteltu kahta 1800-luvun alun jälkeen ilmestynyttä viettelykertomusta. Olisi harhaanjohtavaa siis ajatella viettelykertomuksen kadonneen sen kulta-ajan päätyttyä, mutta esittämieni huomioiden valossa on myös hyväksyttävä jonkinlainen katseen uudelleenkohdistuminen. Viettelys asettui yhä enemmän tarkastelemaan itseään ja itse kirjallisuuden rajoja. Viettelykertomus muovautui kirjoittajien peiliksi ja loputtomaksi peliksi, mutta yhtä kaikki kiinnostus viettelykseen jäi auttamatta taka-alalle.

Vuosituhanneen vaihteessa viettelykertomus nousi kuitenkin takaisin valtavirtaan, tosin aiempaa hienovaraista viettelystä funktionaalisempana versiona. Liikellepanevana voimana viettelyksen paluulle muodostui Yhdysvalloissa syntynyt viettely-yhteisö, joka tavoitteli kollektiivisesti täydelliseksi viettelijäksi tulemistä. Enemmänkin self help -oppaita muistuttavat viettelykirjat herättivät innostusta ensin Internetissä ja lopulta myös kirjakauppojen hyllyillä. Viettelijähahmot lopettivat hiljaiselonsa ja aloittivat paluunsa kirjojen sivuille, mutta valloittivatpa he televisionkin aina sitcomeista palkittuihin draamasarjoihin.

Tässä luvussa tarkastelen viimeistä kohdeteostani, eli toimittaja Neil Straussin paljastuskirjaa *The Game. Penetrating the Secret Society of Pickup Artists* (2005). Huomiota ja pahennustakin herättänyt teos nosti viettely-yhteisön ja viettelijät etenkin populaarikulttuurin katseen keskiöön. Strauss esittelee lukijoille yksityiskohtaisia kuvauksia modernien viettelijöiden seikkailuista ja toimintatavoista. Vaikka *The Game* todistelee näyttävästi sivujen sisältöä täydeksi todeksi, se taiteilee itsetietoisesti fiktion ja ei-fiktion välillä ja jakelee silmäniskuja viettelytraditioon. *The Game* onkin viettelykertomuksen uuden tulemisen keskipiste, mutta se antaa myös mahdollisuuden tarkastella yksityiskohtaisesti ajatustani viettelyksestä kertomuksen tarjoamisena. Väitänkin, että Straussin kuvaamat viettelijät hallitsevat niin viettelystä kuin kertomuksiakin, sillä he varmistavat onnistumistaan manipuloimalla tilanteen kerronnallisuutta ja kerrottavuutta. Tällöin tilanteet ikään kuin suostuttelevat vieteltävän lukijan asemaan ja siis mukaan tilannetta kirjoittavan viettelijän kertomukseen. Kertomus on todellakin peli, mutta tällä kertaa – toisin kuin aiemmissa klassisissa viettelijöiden seikkailuissa – viettelijät ovat valmiita pelaamaan lähes avoimin kortein, iskemään silmää vieteltävälle.

Mutta antaakseni oikeutusta viettelemisen yllättävälle teknisyydelle, on kohdeteoksen lisäksi tutustuttava myös kertomuksen eri tasoihin ja teoreettisiin käsitteisiin, kuten kerrottavuus ja kerronnallisuus. Tässä luvussa yritän etsiä näiden usein toisiinsa sekoitettujen käsitteiden merkitystä kertomukselle, mutta myös osoittaa viettelijöiden manipuloivan kertomuksen tasoja saavuttaakseen haluamansa.

5.1 The Game ja pelin henki

Women are sick of generic guys asking the same generic questions: "So where are you from?... What do you do for work?" With our patterns, gimmicks, and routines, we were barroom heroes, saving the female of the species from certain ennui. (G, 65.)

Neil Straussin *The Game. Penetrating the Secret Society of Pickup Artists* (2005) on paljastuskirja, joka kuvaa journalistin matkaa ammattimaisten viettelijöiden salattuun yhteisöön: sosiaalisesti epävarma Strauss osallistuu maailman parhaaksi pokaajaksi kutsutun Mysteryn järjestämään viettelemisen peruskoulutusseminaariin opetellakseen lähestymään ja viettelemään naisia.³⁵ Nämä modernit viettelijät ainakin uskovat olevansa edeltävän lainauksen mukaisesti baarien sankareita, jotka pelastavat viihdyttävillä tempuillaan naiset tylsyydeltä ja tavanomaisuudelta. Strauss herättääkin viettelijöiden huomion kyvyllään oppia nopeasti ja analysoida omaa sekä muiden toimintaa. Toisin kuin monet viettelijöiden opastusta etsivät miehet, Strauss osoittaa halunsa tietää ja olla, "mitä nainen todella haluaa", eikä vain saada mitä hän itse haluaa (G, 13). Mystery, maanisdepressiivinen ammattitaikuri ja viettelijä, ottaa Straussin siipiensä suojaan ja tutustuttaa hänet maanalaiseen viettelijäyhteisöön, joka kokoontuu Internet-foorumeilla ja baaritiskeillä. Viettelijäyhteisöön liittyminen ei ole kuitenkaan vain joukko oppitunteja, vaan kokonainen uusi persoonallisuus. Fitzgeraldin Gatsbyn tavoin viettelijät muuttavat itseään ja nimeään tullakseen joksikin toiseksi, kuten Mystery ohjeistaakin:

"If you're going to be my wing, you can't be Neil Strauss," he said with the same air of finality with which he had spoken the word *done*. "It's time for you to change, to just snap and become someone else. Think about it: Neil Strauss, writer. That isn't cool. Nobody wants to sleep with a writer. They're at the bottom of the social ladder. You must be a superstar. And not just with women. You are an artist in need of an art. And I think your art is actually the social skills you're learning. I watched you in the field; you adapted quickly. [– –]" (G, 60; kursiivi alkuperäinen.)

Straussin tulee viettelijän näkökulmasta muuttua, sillä – melko huvittavasti peilaten analogiaani – kukaan ei kuulemma halua maata kirjoittajan kanssa. Mysteryn opastuksella Neil Strauss ottaa niin viettelijänimen Style kuin tekorusketuksenkin, käy silmäleikkauksessa, parturoi harvan tukkansa kaljuksi ja pukeutuu pseudotieteellisen riikinkukkoteorian mukaisesti huomiota herättäviin vaatteisiin. Strauss rakentaa itsestään Styleä lukemalla viettelykseen liittyvää tieteellistä ja fiktiivistä kirjallisuutta. Hän tapaa satoja naisia ja, mikä hänelle itselleen vielä tärkeämpää, viettelijöitä ympäri maailmaa. Strauss yrittää tavata kaikki erilaisia viettelytekniikoita opettavat gurut, jotka luennoivat, kirjoittavat oppaita ja keräävät mustasukkaisesti seuraajia. *The Game* ei olekaan ainoastaan viettelytekniikoiden esittelyä, vaan se kertoo Straussin omasta

³⁵ Kohdeteoksessa viettely-yhteisön jäseniä kutsutaan *pokaajiksi* (pickup artist) ja viettelemisen sijasta he *pokaavat* tai iskevät kohteitaan (to pick up). Käytän kuitenkin jatkossa koherenssin takaamiseksi käsitteitä viettelijä ja vietteleminen, sillä teoksen henkilöt identifioivat itsensä osaksi viettelytraditiota. Pokaaminen on seksuaalisesti virittyneempää kuin vietteleminen, mutta toisaalta teoksen edetessä pokaajat soveltavat taitojaan yhä enemmän muihinkin elämänalueisiin. Strauss esimerkiksi kuvaa käyttävänsä hyväkseen viettelyksen oppeja työssään journalistina. Siksi siis vietellä ja viettelijä.

noususta arvostetuimpien viettelijöiden joukkoon. Kyse ei ole myöskään vieteltävistä, eli viettelijöiden hurmaamista naisista, vaan viettelijöiden keskinäisistä suhteista ja heidän itselleen ainakin toivomasta henkisestä muutoksesta kohti itsevarmaa viettelijäminää.

Straussin teoksen hahmot eivät ole järin tasapainoisia saati vakavasti otettavia.³⁶ Heissä korostuu nähdäkseni viettelyksen koominen puoli, joka on aina läsnä vaikka viettelys olisi tuhoisaa tai jopa traagista (Hardwick 1975, 185). *The Gamen* sivuilla ei seikkaile vaarallisia aatelisherroja, vaan tavallisia joskin sosiaalisesti epävarmoja miehiä, jotka haluavat oppia kommunikatiivisen kanssakäymisen salat. Deborah Lutz kuvaakin viettelyksessä ”keskustelun merkityksen lepäävän vain sen välineellisyydessä viettelykseen” (2006, 26). Straussin viettelijät ovat kärjistys Lutzin jo vahvasta väitteestä, sillä he välineellistävät keskustelun täydellisesti. *The Gamen* viettelijät manipuloivat kommunikaatiota erilaisin strategioin, vaikka tämä ei estä kohteita tietämästä, mitä viettelijä yrittää. Viettelys Straussin esittämässä ympäristöissä, eli enimmäkseen yökerhoissa, on nähdäkseni asiaankuuluvaa ja siis sosiaalisten käsikirjoitusten, eli pian tarkemmin käsittelemieni skriptien, mukaista toimintaa. Viettelijät leikittelevätkin rakentamalla yhteistä kertomusta itsensä ja kohteidensa välille, kuten Rodolphen ja Gatsbyn voidaan katsoa tehneen. Kertomuksen retoriikkaa tutkinut James Phelan on todennut, että ”jokainen voi jäädä kertomuksen taian vangiksi, mutta tuo taika, lopulta, perustuu illuusioon” (1996, 10). Kun viettelykertomus aiemmin on vanginnut kohteitaan, *The Gamessa* illuusiolla leikitellään ja sitä tehdään läpinäkyväksi. Kaikki tietävät, mihin vietteleminen – tai ehkä tässä sopivammin iskeminen – tähtää. Michael Roemerin mukaan kaikille paitsi kertomuksen henkilöhahmoille on selvää, miten esimerkiksi western, satu ja tragedia päättyvät (1995, 3). Uuden viettelykertomuksen ja *The Gamen* kohdalla on päädytty tilanteeseen, jossa myös vieteltävä henkilöhahmona tietää, mitä on pelissä. Kun kaikki tietävät kyseessä olevan illuusio, kertomus ja peli, miksei siitä tehtäisi mahdollisimman mielenkiintoista. Mielenkiintoiseksi viettelys muuttuu, kun perinteisiä skriptejä venytetään, manipuloidaan ja murretaan.

Katherine Binhammerin mukaan viettelykertomusten jännitys liittyy sankarittaren ”uskoon rakkauden ainutkertaisuudesta ja vaaraan, ettei hän huomaa viettelyksen konventioita”, siis erota monta naista nähnyttä viettelijän ansaa jonkinlaisesta aidosta ja ”uniikista rakkauden osoituksesta” (Binhammer 2009, 12). Siinä missä tällainen määrittely saattaa toimia vanhemman viettelykertomuksen suhteen, se ikään kuin käännetään pääläelleen *The Gamen* kohdalla. Viettelys ei ole enää jonkinlaista salaisen tiedon pimittämistä tietämättömältä vieteltävältä, vaan se on muuttunut itsensä keskustelun hallinnaksi. Viettelijä ei manipuloi uskoa rakkauteen, vaan ikään kuin pyytää lupaa saada viihdyttää kohdettaan. Viettelijän ase on kertomus, jonka hän rakentaa itsensä ja kohteensa ympärille ja, kuten Ross Chambers huomauttaa, ”tarinat eivät ole viattomia” ja ”tarinankerronta ei vain johda merkitystä tilanteesta, vaan sillä on myös voima

³⁶ Käytän teoksen henkilöistä nimitystä hahmo, vaikkakin kaikki *The Gamessa* esiintyvät henkilöt perustuvat Straussin tapaamiin todellisiin ihmisiin. Straussin tapa kirjoittaa on kuitenkin äärimmäisen kaunokirjallinen, ja toisaalta viettelijöiden nimet toimivat heille eräänlaisina alter egoina. Niinpä niin kirjoittaja kuin he itsekkin tekevät heistä enemmänkin hahmoja kuin oikeita henkilöitä. Palaan muutamii mielenkiintoisiin nimivalintoihin vielä myöhemmin.

muuttaa ihmisten tilanteita” (Chambers 1984, 7). Tämän ajattelun ymmärtämistä auttaa erään toisen viettelykertomuksen, eli Balzacin novellin ”Sarrasine” (1830), tarkastelu: kehyskertomuksessa kertoja kertoo rouva de Rochefidelle kertomuksen kuvanveistäjä Sarrasinen onnettomasta rakkaudesta kastraatti Zambinellaan, jota tämä luulee naiseksi. Chambersin tavoin tulkitsem, että kertomus Sarrasinesta on ”transaktionaalinen” ja siis tuote, jonka tarkoitettu funktio on rouva de Rochefiden saaminen sänkyyn (Chambers 1984, 8). Kertomukset ovatkin valuuttaa, jota viettelijät tarjoavat vastalahjaksi kohteidensa huomiosta. Ajatus kertomuksesta neuvottelun ja vaihtokaupan välineenä ei ole vieras myöskään kertomusteoreetikoille (esim. Herman & Vervaeck 2009, 117). *The Game* osoittaa viettelijöiden ymmärtävän kertomuksen arvon ja vievän pelinsä astetta pidemmälle. He tekevät kanssakäymisestä ja sosiaalisesta tilanteesta kertomuksen, joka on manipuloitavissa erilaisin strategioin.

Straussin teoksessa kuvataan viettelemisen kasvua kilpailuksi bisnekseksi, kun seminaareja ja oppaita myyvät yritykset miehittävät viettelijäyhteisön. Viettelijöitä yhdistävä veljeys vaihtuu pian kilpailuksi ja tuottaa yltiömaisyyksiä, kuten Hollywood-projektiksi nimetyn viettelijöiden bilekartanon. Style, Mystery ja joukko muita ansioituneita viettelijöitä muuttavat ylimitoitettuun kartanoon vaaliakseen elämäntyyliään, mutta hiljalleen kaikki sortuu yritysten ja viettelijöiden keskinäisiin riitoihin. Strauss etsii itseään kiukuttelevien naistenmiesten keskeltä ja seuraa viettelykulttuurin kiehua. Sadat viettelyseminaarit synnyttävät ”sosiaalisia robotteja”, jotka toistavat samoja viettelykuvioita loputtomiin (G, 329–331).³⁷ Kaikki viettelijöiden luoma uusi ja jännittävä materiaali muuttuu vain joukoksi tylsiä ja ennalta-arvattavia viettelyskriptejä, siis kuin lausahdukseksi ”käytkö sä usein täällä?”. Lopulta toimittaja Neil Strauss, viettelijä Style, huomaa Sunset Stripin baareissa, että monet hänen kehittämistään viettelystaktiikoista ovat jo tuttuja hänen tapaamilleen naisille. Hän luopuu alter egostaan ja viettelyksestä saavuttaakseen sangen banaalisti – huomio, jonka hän tekee myös itse – unelmiensa naisen olemalla vain Neil.

The Game sai ilmestyessään murskaavia arvioita ja sitä syytettiin sovinismista, vääristelystä sekä vaarallisten sosiaalisten tekniikoiden opettamisesta (esim. Jacobs 2005; Behr 2005). Kritiikin kohteeksi joutui muun muassa Straussin tapa keskittyä enemmän miehiin ja viettelijöihin kuin naisiin, jotka ovat näiden kohteina (Jacobs 2005). Toisaalta viettelykertomusten traditio on 1800-luvun alun jälkeen ottanut keskiökseen nimenomaan viettelijät, jolloin Straussin keskittyminen miehiin on sangen luonnollinen lähestymistapa viettelykseen. Vaikka aiemmin totesin viettelyksen muuttuneen avoimemmaksi, itse kohteiden, kuten *The Great Gatsbyn* Daisyn, osa on olla usein vain statisteja viettelykertomuksissa. Voidaankin ajatella viettelyksen epärehellisyydessä tapahtuneen muutos, sillä vaikka viettelyksen tekniikat ovat siirtyneet läpinäkyviksi, pidetään kohteiden sivuosallisuus vakan alla. Tämä sivuuttaminen on nähtävissä myös *The Gamen* sivuilla, kun viettelijät pysäyttävät oppilaitaan ja neuvovat heitä kesken kohteiden kanssa

³⁷ Tarkkanäköinen lukija on jo huomannut Hollywood-projektin ja sosiaaliset robotit alluusioksi Chuck Palahniukin teokseen *Fight Club* (1996), joka toimii yhtenä subtekstinä Straussin teokselle. Samankaltaisuudet eivät ole siis sattumaa, vaan ne korostavat tämän paljastuskirjan kaunokirjallista luonnetta. Tulkitsem yhteyksiä *Fight Clubiin* lisää tulevissa luvuissa.

käytyjen keskustelujen. Viettelyksen kohde kuuntelee vieressä, kun Stylea opettava Sin opettaa häntä koskettamaan kohdetta oikealla tavalla ja jopa asettelee Stylen kättä paremmin (G, 30). Viettelemineen on vallankäyttöä, asemointia ja peliä, kuten vihjataan jo kohdeteoksen nimessäkin. Eikö peli yleensä pyri ratkaisemaan pelaajien paremmuutta?

"What's your top score?" Sin leaned in and asked as I sat down. They were already assessing me, trying to figure out if I was in possession of a thing *called game*.

"My top score?"

"Yeah, how many girls have you been with?" (G, 19.)

Straussin kuvaamat viettelijät suhtautuvat työsarkaansa lapsekkaasti viljellen esimerkiksi videopelien terminologiaa, mutta leikkisyyden vastapuolella on toisaalta viettelyksen kohteita vähättelevä taso. Naiset typistetään miesten puheessa numeroiksi, epätodellisiksi ja todellakin epäolennaisiksi. Kuinka paljon vähättelevästä asenteesta on pahantahtoista ja kuinka paljon jonkinlaista emotionaalista suojautumista pelottavalta sosiaaliselta kohtaamiselta jää tulkinnanvaraiseksi:

"My job here is to get you into the game," he continued, making piercing eye contact with each of us. "I need to get what's in my head into yours. Think of tonight as a video game. It is not real. Every time you do an approach, you are playing this game." [--]

"I need to teach you, in four days, the whole equation—the sequence of moves you need to win," Mystery went on. "And you will have to play the game over and over to learn how to win. So get ready to fail." (G, 22.)

The Gamessa tavattavat viettelijät yhdistelevät sosiaaliseen kommunikaatioon videopelaamisen ajatusmaailmaa, vaikkakin yhtä lailla vaikutteita haetaan niin roolipeleistä kuin kaunokirjallisuuden ja populaarikulttuurin menestyneistä viettelijöistä. Fiksaatio peliin piilee viettelyksen olemuksessa, joka on helppo tulkita pelilliseksi. Viettelijöiden seikkailut ovatkin viettelyksen sääntöjen etsimistä ja niiden taivuttamisesta, eli sosiaalisen kanssakäymisen ympärille rakentuvien kerronnallisuuden ja kerrottavuuden manipulointia. Mitä nämä säännöt sitten pitävät sisällään, ja kuinka niitä taivutetaan?

5.2 Kerrottava ja kerronnallinen viettelys

Kerrottavuuden tutkimuksen juuret ovat pitkälti sosiolingvistiikassa, ja yksi merkkipaaluista on William Labovin ja Joshua Waletskyn avaus kokemuksen suullisesta kertomisesta. Tutkiessaan tavallisten ihmisten haastattelutilanteessa tuottamia tarinoita he havaitsivat kertomuksissa oleelliseksi *raportoitavuuden* (*reportability*): raportoitavuus on tarinan puhujaltaan vaatimaa kykyä saada yleisö kiinnostumaan siinä määrin, että kerrotun *kärki* (*point*) tulee esitettyä tilanteessa oikeutetusti, ja siten, että sillä on ollut jokin merkitys kuulijoille.³⁸ (Labov & Waletsky 1967, 12, 34–35; myös Labov 1997 ja Hühn 2008, 144.) Kertojan rakentama raportti suojelee välitettyä merkitystä. Tällöin kerronta on rakennettu tarkoituksellisesti ja

³⁸ Suomekseni *kärki* vangitsee nähdäkseni paremmin sanan *point* merkitykset kuin vaikkapa suomennos *pointti*: *kärki* viittaa siis ensisijaisesti merkitykseen "uutisen kärki".

välittämään kertojan tahtomaa merkitystä kuulijalle. Yleisen havainnollistuksen mukaisesti tarkoitus on kertoa siten, ettei yleisön reaktio ole kysyvä ”entä sitten”, jolloin kertominen ei tule oikeutetuksi (esim. Hühn 2008; Baroni 2011). Positiivisen reaktion varmistaminen onkin eräänlaista brooksilaisen halun aktivoimista, jonka kautta kertomus saa oikeuden jatkaa.

Pyrkimys halun aktivoimiseen jatkuu luonnollisesti myös viettelijöiden toiminnassa, ja etenkin *The Gamen* viettelijät yrittävät erottua edukseen aktivoimalla kohteidensa kiinnostusta. Straussin teoksessa viettelijät kysyvät kohteiltaan muun muassa kysymyksiä, vaikkakin vielä suositeltavampaa on tehdä mielenkiintoisia toteamuksia maailmasta (G, 130). Labov ja Waletzky näkevät epänormaalina kertomuksen, joka liittyy ainoastaan raportoivia kerronnallisia yksiköjä aikajatkumoksi. Tällainen kertomus on vailla selkeää kärkeä. Normaalisti kertomusta ohjaakin sosiaalisen kontekstin määrittämä funktio tai henkilökohtainen kiinnostus: siksi kertomuksen tarkoitteita ovat sekä tapahtumiin viittaavuus että niiden arviointi. (Labov & Waletzky 1967, 13.) David Herman summaa kerrottavuuden tarkoittavan ”sitä, mikä tekee tapahtumasta tai tapahtumien kokoonpanosta (relevantisti) raportoitavan” kussakin kommunikaatiotilanteessa (2009, 135). Tilanteiden ja kertomusten vaihtuessa myös kerrottavuus on siis alati liikkeessä. Havainnollistavana esimerkkinä voidaan ajatella vitsin tai kaskun kertomista: päivänsankarista 50-vuotisjuhlilla kerrottu kasku löytää maalinsa usein helpommin kuin vastaava kertomus löytäisi hautajaisissa. Toisaalta vitsi voi olla toivottukin hautajaisissa, mikäli vainaja on ollut esimerkiksi tunnettu hyvästä huumorintajustaan, mutta on melko vaikea kuvitella hautajaisia, joissa vainajasta kerrottu hävyttömyyksiä sisältävä kasku hyväksyttäisiin aiheuttamatta pahennusta.

Kerrottavaan ammennettu raportoitavuus vaatii siis myös aina joko välittömän relevantin kerrontakontekstin tai tilannetta arvioivan kommentin, jotta kuulija osaa eläytyä kertomukseen ja hyväksyy sen osaksi sosiaalista tilannetta (Labov & Waletzky 1967, 34–35; Norrick 2005, 324). Kukaan ei halua kertoa ja tulla sitten tyrmätyksi, joten jokainen jakamamme kertomus on muokattava vastaanotettavaksi, mielenkiintoiseksi ja empatiaa herättäväksi. Kysymys on tilanteen ja kuulijoiden arvioimisesta, siis tilannetajusta. Myöhemmin kertomuspsykologi Harvey Sacks (1974) kehitti kirjallisuustieteeseen raportoitavuutta soveltuvamman termin *kerrottavuus* (*tellability*) tutkiessaan kuvaavasti juuri hävyttömien vitsien kerrontatilanteita.

Kerrottavuutta voidaan lähestyä myös *kanonisuuden* (*canonicity*) ja *murtuman* (*breach*) kautta. Jerome Bruner on esittänyt kertomusten nojaavan kanonisten skriptien toistamiseen ja niiden murtamiseen siten, että meille tutut tilanteet muuttuvat hieman kummallisiksi ja arvaamattomiksi, siis jollain tapaa mielenkiintoisiksi (Bruner 1991, 11–13). Niinpä kerrottavuuden voidaan katsoa vaativan outoutta. Esimerkiksi Jay Gatsbyn tuottamat elämäntarinat teoksessa *The Great Gatsby* ovat tällaisia jännittäviä kertomuksia, jotka murtavat seurapiirien kanonisuutta. Siten myös erikoiset keskustelunavaukset viettelyksessä saattavat olla juurikin tekijä, joka saa vieteltävän kiinnostumaan ja haluamaan kuulla lisää. Toisaalta teksti ei saa olla niin vieraannuttava, että lukija kadottaisi oleellisen kärjen. Tällaisena voisi pitää

Fitzgeraldin Gatsbyn todellisen identiteetin ja rikollisen taustan suhdetta seurapiireihin. Ajatus automatisoituneista toimintamalleista, eli skripteistä, kuuluu enemmän kerronnallisuuden piiriin, mutta tämä rajankäynti osoittaa ainoastaan näiden käsitteiden läheistä suhdetta.

Vaikka osa määrittelyistä tulkitsee kerrottavuuden kiinteäksi osaksi kertomusta, kallistun itse uudempien teoreetikkojen ajatteluun, jossa kerrottavuus on keskustelijoiden kussakin kontekstissa neuvoteltavissa (Norrick 2007, 134). Luc Herman ja Bart Vervaeck näkevät kiinnostuksen kertomukseen syntyvän kulttuurisessa neuvottelussa, joka käynnistyy lukijan kohdatessa tekstin. Neuvottelun jännite muodostuu siten ”tekstin tuottamisen ja sen kuluttamisen valtapiirien välille”. Hermanin ja Vervaeckin kerrottavuus on ”outoutta”, jolla he tarkoittavat poikkeamista jostain normista sekä lukijan tai yleisön suorittamaa arviointia tuosta poikkeamasta. (Herman & Vervaeck 2009, 111–115.) Ajatus outoudesta voidaan katsoa rinnakkaiseksi kanonisuutta rikkovaan murtumaan, joka liitetään kuitenkin kerrottavuuteen kietoutuvaan kerronnallisuuteen. Kerrottavuus ei ole myöskään staattinen ominaisuus, vaan siitä neuvotellaan enemmän ja vähemmän huomaamatta kaiken aikaa keskustelijoiden ja kulttuuristen kontekstien välillä. Tällöin retorisesti lahjakas kertoja voi tehdä kiinnostavaksi ja kerrottavaksi kertomuksen, joka toisen kertojan suusta synnyttäisi ainoastaan ihmetystä ja tuon pelätyn kysymyksen ”entä sitten”. Viettelykertomusten saralla niin *Rouva Bovaryn* Rodolphe kuin *The Great Gatsbyn* Jay Gatsby muovaavat vieteltäville tarjoamaansa kertomusta, sillä tällainen hienosäättävä neuvottelu varmistaa positiivisen reaktion heidän vieteltäviltään. *The Gamen* kohdalla neuvottelu korvautuu jossain määrin laajalla viettelystekniikoiden repertuaarilla, josta viettelijä yrittää löytää kohteen mielenkiintoa aktivoivat elementit. Tämäkin menettely toki on omalta osaltaan neuvottelua, sillä viettelijän seuraavan liikkeen määrää vieteltävän reaktio.

Toisaalta Raphaël Baroni (2011) toteaa ”tarinan voivan myös luottaa puhtaasti kontekstuaalisiin muuttujiin”, kuten vahvaan uutisarvoon. Mikäli kerrottavan uutisen tiedot ovat elintärkeitä kuuntelijalle, ei kertojan retorisilla liikkeillä ole kuulijalle juuri lainkaan merkitystä. Kerrottavuuden arviointi ja määrittely eivät ole lainkaan ongelmattomia, ja Gerald Prince toteaa hieman kuivasti, mutta osuvasti, ettei tapahtumien väittäminen ”epätavallisiksi, erikoisiksi, omituisiksi” tee niistä sellaisia (2008, 24). Kerrottavuus onkin ennen kaikkea häilyvää ja liikkuvaa.

Kerronnallisuus (narrativity) kuvastaa yksinkertaistettuna ominaisuutta, jota tekstin voidaan ajatella sisältävän sitä enemmän, mitä helpommin se ymmärretään kertomukseksi, tai siis ainakin prototyyppisen kertomuksen kaltaiseksi (Herman 2009, 135; 190; myös Herman 2002, 100–105). Tutkielmani kannalta kiinnostavia ovat etenkin kerronnallisuuden funktionaaliset ominaisuudet, joita edustaa 1970-luvun psykologiaa, lingvistiikkaa ja tekoälytutkimusta yhdistelevään teoretisointi, jota on sittemmin sovellettu kertomusten tarkastelussa. Tutkijakaksikko Roger Schank ja Robert Abelson esitti arkielämää hallitsevien tietorakenteiden, *skeemojen (schema)*, ohella toimivan sosiaalisten tilanteiden automatisoituja käsikirjoituksia, *skriptejä (script)*, jotka sisältävät äärettömästi tekoälylle vaikeasti tavoitettavia implikaatioita

(Schank & Abelson 1977, 41–46). Skriptit ovat ihmiselle yksinkertaisia arjen toimintamalleja, joita käytämme esimerkiksi kaupassa käydessämme: otamme korin, johon asetamme tavaroita, kuljemme kassalle, jossa vaihdamme tavarat vastaavaan arvoon valuuttaa – kenties viemme mukamme plussapisteetkin.

Saavuttaakseen toivotun lopputuloksen yllättävissä tilanteissa yksilön on kuitenkin konstruoitava tietorakenteidensa varassa skriptit ylittäviä *reittejä* (*plan*), joiden avulla tilanne saadaan hallintaan (Schank & Abelson 1977, 70).³⁹ Kun skriptien muodostama turvallinen automaattisuus katoaa, on hetkessä rakennettava uusi lähestymistapa. Sosiaalisista tilanteista selviämistä helpottavien reittien muodostaminen on meille arkipäivää: emme punninneetkaan ruokaostoksia tehdessä kurkkua ja muutamme normaalin skriptin kiertokäynniksi takaisin vihannesosastolle. Skriptien ja niistä poikkeamisen on nähty yleensä kasvattavan kerronnallisuutta (Herman 2002, 92; Herman & Vervaeck 2009, 116). Mitä muuta tällaiset poikkeamat ovatkaan kuin eräänlaisia reittejä? Vaikka Schankin ja Abelsonin tutkimus ei puhu kertomuksesta, väitän reittien kasvattavan potentiaalista kertomusta.⁴⁰ Kerrottavuus ja kerronnallisuus ovat erotettavissa määrittelyjen kautta toisistaan, mutta käsitteet, kuten reitti ja potentiaalisia juonilinjoja ennustelevalle virtuaalisuus, limittyvät ja vaikeuttavat rajantekoa. Peter Hühn onkin todennut kerronnallisuuden vaativan kerrottavuuden tavoin jonkinlaisen kärjen, joka on yleensä siis jokin tapahtuma (Hühn 2008, 143; Hühn 2010, 2).

Kerronnallisuutta on tarkasteltu kirjallisuudentutkimuksessa laajalti, mutta monet avaukset ovat jääneet tylikiksi, kuten Gerald Princen orwellilainen sutkautus "eri kertomusten kerronnallisuuden vaihtelevista asteista siten, että osa on kertomuksellisempia kuin toiset" (1982, 145). Kerronnallisuuden kaltaisesta abstraktista käsitteestä onkin vaikea sanoa mitään kovin varmaa. Termin käyttöä ei olekaan syyttä kritisoitu sekavaksi (esim. Rudrum 2008, 253). Haparointia tarjoaa myös David Herman todetessaan skriptien liiallisen tai liian vähäisen aktivoitumisen heikentävän kerronnallisuutta (Herman 2002, 91). Sekä kerronnallisuutta että aiemmin käsiteltyä kerrottavuutta vaivaavat selvästi käsitteen määrittelyn epämääräisyys ja rajojen hämärtyminen. Kyse on kuitenkin käsitteiden soveltajan kohtaamasta taakasta, muttei missään nimessä ylitsepääsemättömästä esteestä.

Onkin olennaista muistaa, että myös kerronnallisuus on pitkälti riippuvainen yksilöllisestä näkökulmasta ja intuitiosta, joka havaitsee representaation (Herman 2009, 16; myös Rudrum 2008, 262). David Rudrum yhdistää kerronnallisuuden kontekstitekijöihin ja siis sisäänkirjoitetuksi yhteisön lingvistisiin, sosiaalisiin ja kulttuurisiin käytäntöihin. Näiden käytäntöjen konventiot mahdollistavat kerronnallisuuden tullessaan jaetuiksi yhteisön kesken, mutta mikäli yhteistä konventiopohjaa ei ole, myös kerronnallisuus kärsii. Rudrum korostaakin kerronnallisuuden olevan tekstuaalisuuden ja kontekstuaalisuuden yhdistelmä. (Rudrum 2008, 266–268; 271.) *The Game* tarjoilee lukijalle silmäyksen tosielämän viettelytekniikoihin.

³⁹ Käytän jatkossa omaa suomennostani *reitti*, sillä nähdäkseni se kuvastaa alkuperäisen termin *plan* merkitystä paremmin kuin esimerkiksi *suunnitelma*. Tilanteissa luovitaan hetkessä, ei istahdeta rustaamaan suunnitelmaa.

⁴⁰ Reitit toimivat kertomusta kasvattavana hyvin samaan tapaan kuin myöhemmin tarkasteltava virtuaalisuus, eli kohtuudessa. Äärimmäisyyksiin viety määrä reittejä tai virtuaalisuutta kääntyy lopulta kertomusta vastaan.

Teoksen viettelijät pyrkivät tekemään itsestään kiinnostavampia manipuloimalla viettelytilannetta ja siihen kuuluvaa skriptiä. Viettelijän toiminta onkin yllättävää ja perinteistä yökerhojen sosiaalista dynamiikkaa rikkovaa:

For the next half hour, Mystery told us about what he called group theory. "I have done this specific set of events a bazillion times," he said. "You do not walk up to a girl who's all by herself. That is not the perfect seduction. Women of beauty are rarely found alone."

After approaching the group, he continued, the key is to ignore the woman you desire while winning over her friends—especially the men and anyone else likely to cockblock. If the target is attractive and used to men fawning all over her, the pickup artist must intrigue her by pretending to be unaffected by her charm. This is accomplished through the use of what he called a neg. (*G*, 23.)

Viettelijät eivät lähesty yksinäisiä naisia, vaan strategisesti hankalampia ryhmiä, eivätkä he pyri osoittamaan minkäänlaista kiinnostusta kohdettaan kohtaan. Kohteen mielenkiintoa yritetään herättää jopa tahattomilla loukkauksilla, eli negauksilla ("neg"), joiden tarkoitus on alentaa vietteltävän itsetuntoa ja saada hänet kaipaamaan viettelijän arvostusta. Näillä kekseliäillä, mutta arveluttavilla iskureplikeillä ja -taktiikoilla pyritään minimoimaan normaaliin viettelyskriptiin kuuluva hylkäys, sillä etenkin yökerhoissa tapahtuva viettelys on automatisoitunutta ja sisältää lähes varman kieltävän vastauksen. Kontekstin merkittävä rooli liittäkin kerronnallisuutta kerrottavuuteen, jossa kontekstit aktivoituvat kulttuurisessa neuvottelussa.

Skriptit ylittävien reittien olemus on muistettava ei-kielelliseksi, sillä ne toimivat kognitiivisella tasolla, mielessä. Hahmottelemani kaltainen vietteleminen on taas enemmänkin retorinen teko, mutta se aktivoi vastaanottajansa valitsemaan reittejä murtamalla kanonista kanssakäymistä sanojen tasolla.⁴¹ Samoin toimii kertomus: se synnyttää kiinnostavia juonilinjoja rikkomalla vanhoja kertomuksen kaavoja ja pakottaa siten lukijansa yllättymään. Mikäli juonenkäännteet tarjoisivat ainoastaan skriptejä, lukija luultavasti kyllästyisi ja lopettaisi lukemisen. Murtumat tuottavat uusia yllätyksellisiä reittejä, jotka saavat lukijan uteliaaksi ja jatkamaan lukemista. Kanonisuuden murtumat muuttuvat kuitenkin lopulta toistuessaan konventionaalisiksi (Bruner 1991, 12). Tällöin kuvaan astuu vanha tuttumme kerrottavuus: mitä banaaleinkin asetelma voi uudistua esitettynä korkealla kerrottavuuden tasolla. Miksi siis rimpuilla, kun erikseen käsittelemämme tasot haluavat selvästi kietoutua toisiinsa? Kerronnallisuus ja kerrottavuus ovatkin ennen kaikkea yhdistelmä, joka tavoittelee yhteistä onnistumista – välitettyä ja oikeutettua kertomusta. Kerrottavuuden ja kerronnallisuuden yhdistelmämallit toimivatkin myös *The Gamen* sivuilla, kuten seuraava alaluku paljastaa.

5.3 Kertomuksen hallitsijoiden matkassa

Miehisen uhon ja rääväsuisten kertomusten sijaan *The Gamen* tarjoama viettelys sisältää yllättävän paljon hienovaraisia nyansseja, jotka voidaan tulkita osaksi kerrottavuuden ja kerronnallisuuden tasojen hallintaa.

⁴¹ En tietenkään väitä, etteikö biologialla olisi osuutta viettelyksessä, mutta jos puhutaan määritelmäni mukaisesta suostuttelevasta ja harhaanjohtavasta viettelemisestä, olisi naiivia ajatella ratkaisevaksi tekijäksi fyysistä vetovoimaa: kielellinen vietteleminen antaa mahdollisuuden ylittää biologian, ylittää skriptien mukaisen pariutumisen.

Baaritiskien sosiaalinen dynamiikka vaikuttaa ensisilmäyksellä sangen yksinkertaiselta ja tällainen vaivannäkö varsin ylimitoitetulta. Suurin osa teoksen viettelijöistä on kuitenkin ollut sosiaalisten apupyörien tarpeessa, siis ujoja, kokemattomia ja Straussin leikkisän huomion mukaisesti tietokoneohjelmoijia (G, 315). Niinpä he opettelevat ulkoa mielenkiintoa herättäviä ja poikkeavia iskurepliikejä, mutta myös kokonaisia käsikirjoitettuja keskusteluja ja esityksiä, eli rutiineja:

And Sasha, who was twenty-two, said he had been with one woman, though we suspected he was exaggerating by one. "I'm into the game because it's like Dungeons and Dragons. When I learn a neg or a routine, it's like getting a new spell or a staff that I can't wait to use." (G, 89.)

Rutiinit muistuttavat jo perusajatukseltaan kerrottavuuteen liitettäviä skriptejä. Ajoittain irvokkaan lapsekkaasti sosiaaliseen kanssakäymiseen suhtautuvat viettelijät hyödyntävät Straussin teoksessa useita taidokkaita tapoja hallita keskustelua. Kerrottavuus ja kerronnallisuus yhdistyvät ja alistuvat viettelijöiden manipuloitavaksi. Yhtä lailla ajallisuus valjastetaan kikaksi, jolla hämätä kohteita, joiden viihdyttämisestä taas vastaa tapahtumallisuuden tunne, jota viettelijät harkitusti rakentavat. Viettelijät tuntuvat todellakin hallitsevan kertomusta, mutta on syytä tarkastella, kuinka tuo hallinta rakentuu.

Palatakseni tarkemmin viime alaluvussa käsiteltyihin jälkiklassisen narratologian käsitteisiin, kerrottavuuden kehittelyä on jatkettu myöhemmin enemmän kirjallisuustieteen kannalta merkitykselliseen suuntaan (esim. Ryan 1991). Kerronnallisuuteen liitettäviä skriptejä ja Jerome Brunerin ajatuksia on taas hyödynnetty laajalti kognitiotieteitä ja kertomusteoriaa yhdistävällä kentällä (esim. Herman 2002; Herman 2007). Kumpikin edellä mainituista työnjatkajista on pyrkinyt kohti konsensusta ja luonut kertomuksen prototyyppimalleja (kts. esim. Herman 2009, xvi). Kerronnallisuuden ja kerrottavuuden käsitteitä on niin yhdistetty toisiinsa, erotettu toisistaan kuin yritetty palauttaa takaisin toistensa yhteyteen uudelleen muotoiltuina.⁴² Alati luotujen uudelleenmäärittelyjen varjossa on selvää, että kerronnallisuuden ja kerrottavuuden kirjallisuustieteellinen tutkimus on yhä kesken. Ongelmallista määrittelyissä on kontekstien ja niiden tulkitsemisen yksilöllisyys sekä mahdottomuus eritellä erilaisia kerrottavuuden tai kerronnallisuuden asteita suhteessa toisiinsa. Uusien rajausten ollessa vielä epätydyttäviä ja konnotaatioiltaan epäselviä, näen parhaaksi turvautua perinteiseen terminologiaan. Pyrinkin saavuttamaan jonkinlaista mallia, kuinka kerrottavuus ja kerronnallisuus toimivat yhdessä siten, että ne ovat eräänlaisia toisiaan tukevia arvoja, joita on mahdollista aktivoida kommunikatiivisessa tilanteessa. Nähdäkseni viettelijät

⁴² David Herman toteaa, että kerrottavuus ja kerronnallisuus ovat kiinteämmin yhteydessä toisiinsa kuin mitä useat aiemmat tutkijat ovat ajatelleet. Hän kuitenkin ehdottaa kerrottavuutta jaettavaksi kahtia tarkoittamaan "keskeistä jossain kommunikatiivisessa kontekstissa" ja "keskeistä jonkin tarinamaailman kontekstissa". (Herman 2009, 135.) Vaikka siis tarinamaailman tapahtumat näyttäytyisivät kuinka tahansa kerrottavilta, olisi mahdollista löytää konteksti, jossa näin ei olisi. Allekirjoittaneelle tämän erotuksen käytännön arvo jää hämärän peittoon, vaikkakin se lähentää kerrottavuuden ja kerronnallisuuden käsitteitä. Toisaalla Gerald Prince on vaatinut taas kerronnallisuutta jaettavaksi ekstensionaaliseen, kertomusta objektitasolta tarkastelemaan *kertomuksellisuuteen* (*narrativehood*) ja intensionaaliseen, kertomuksen ominaisuuksia määrittävään *kerronnallisuuteen* (*narrativeness*) (Prince 2008, 20). Tällaisessa mallissa kertomuksellisuus siis viittaa referentin tasoon, kun taas kerronnallisuus viittaisi merkin sisäiseen tasoon.

manipuloivat kohdeteoksessani *The Game* kommunikatiivista tilannetta siten, että se simuloi kertomusta ja on siten hallittavissa kerrottavuutta ja kerronnallisuutta säätelevillä strategioilla.

Raphaël Baroni (2011) esittää kerrottavuutta ja kerronnallisuutta ylipäättään erotettavan, koska kerrottavuus on hahmotettavissa itsenäiseksi suhteessa tekstuaaliseen ilmiösuun, eli osaksi kertojan sisäistä pohdintaa jostain tarinasta tai tapahtumasta. Kysymys on siis siitä, että kerrottavuus toimii eksklusiivisesti tarinan tasolla. Toisaalta kerronnallisuuden kriteerejä täyttävä kertomus saattaa hyvinkin olla ilman kärkeä ja ”yksinkertaisesti epäonnistua herättämään yleisön kiinnostusta” (ibid.; myös Prince 2008, 24). Baroni viittaakin esimerkiksi Gerald Princen pyrkivän tuomaan kerrottavuutta ja kerronnallisuutta lähemmäs toisiaan. Prince toteaa kerronnallisuuden olevan tekstuaalisten seikkojen ohella riippuvainen myös konteksteista, sillä verrattaessa erilaisia kerrontakonteksteja tekstin mieltäminen kertomukseksi saattaa helpottua tai vaikeutua (Prince 2008, 23). Tällä tavoin kerrottavuudelle ominainen kontekstien hallinta limittyy myös kerronnallisuuteen. Kerrottavuuden ja kerronnallisuuden kysymykset eivät siis ole selvästi itsenäisiä, ja tuen näitä kahta yhdistävää teoretisointia. Jo Jerome Brunerin käsittelyssä kerrottavuus ja kerronnallisuus alkoivat sulautua: hän näki murtuvien kanonisten skriptien olevan välttämättömiä, jotta kertomuksista tulee ylipäättään kerrottavia (1991, 11). Mutta kuinka sitten varsinainen yhteismalli toimisi?

Ensimmäinen kerrottavuutta ja kerronnallisuutta koherentisti yhdistelevä malli tulee nähdäkseni Monika Fludernikilta, joka näkee ”kerronnallisuuden kertomusten funktiona, joka asettaa keskiöön kaiken antropomorfisen kokemuksellisuuden” (1996, 26).⁴³ Fludernikille kerronnallisuus on ”välitettyä kokemuksellisuutta”, jolloin kertomus ei saa olemustaan tarinan esiintuomisesta, vaan muotoutuessaan raportoitavaksi kertovan minän henkilökohtaisessa uudelleentulkinnassa (mt., 50, 70). Tämä malli antaa tilaa lukijalle, sillä kertova minä ja uudelleentulkitsija voi siis olla myös tekstiä käsittelevä yksilö. Olennaista ei tällöin olekaan tapahtunut, vaan mitä tuo kokemus tarkoitti kertojalle ja miksi hän haluaa kertoa sen (Fludernik 2003, 120). Niinpä Fludernikin kontribuutio on käsite *kerronnallistaminen* (*narrativization*), joka viittaa lukijan muodostavan kerronnallisuuden itse, eikä se lankea kontollemme tekstistä automaattisesti. (1996, 31–34.) Hän muokkaakin jo kaksikon Labov–Waletzky (1967) kehittelemää sosiolingvististä kertomusanalyysia ja toteaa kerronnallisuuden muodostuvan ”kokemuksen tarkastelun, uudelleenjärjestelyn ja arvioinnin (eli tarinan kärjen) yhteydestä”, jota yhdistää kertomuksen kokemuksellisuus (Fludernik 2010, 20). Tällöin kerrottavuus ja kerronnallisuus muodostavat liiton ja täydentävät toisiaan.

Monika Fludernikin kokemuksellisuus sisältää ”tunteen ajassa liikkumisesta, nykyisyyden kokemuksesta” ja kertomuksessa sitä täydennetään yleensä muilla dynaamisemmilla ja arvottavammilla tekijöillä. Ajattomat tai tavanomaiset tilanteet eivät siis laukaise kertomuksen dynaamista luonnetta. Dynaamisuus ja kokemuksellisuus syntyvätkin kertomuksen loppupisteestä, eli kerrottavuuden ja

⁴³ *Antropomorfisella kokemuksella (experientiality of an anthropomorphic nature)* Monika Fludernik tarkoittaa siis ihmisen kaltaista kokemusta, jolloin ei tarvitse pohtia jokaisen poikkeavan kertojan kohdalla onko kyseessä kertomus, kuten aiemmassa debatissa on käynyt kertojen kohdalla, jotka eivät ole ihmisiä (1996, 26).

kerrottavan kärjen välisestä jännitteestä. Ihmiset ovat päämäärätietoisia, ja he tarvitsevat ratkaisun. (Fludernik 1996, 29; hänen kauttaaan Labov, 1972 ja Fludernik, 1991.) *The Gamessa* ajallisuutta hyödynnetään antamalla vieteltävälle aikarajoituksia, jotka saavat kohteen tuntemaan, ettei viettelijä aio tunkeilla liian pitkään. Aikarajoitukset tuottavat kuitenkin samalla kerronnallisuutta manipuloimalla vietellyn käsitystä ajasta. Kertomukselle annetaan siis oletettu päätepiste, joka on kuin kirjan takakansi: kannen lähestyessä myös kertomus lähestyy loppuaan ja sen tulee saada ratkaisu. Samankaltainen halu ajaa Emma Bovarya häntä viettelevän Rodolphen syliin. Tarkemmin sanottuna lukijan on tulkittava kertomukselle ratkaisu kertojan vihjeiden avulla, eli konsensus lopputuloksesta on löydettävä yhdessä.

Asettamalla aikarajoitteita viettelijät tekevät tilanteesta yhä enemmän kertomuksen kaltaisen ja luovat painetta yhteisen loppuratkaisun löytymiselle – on se sitten puhelinnumeroiden vaihtaminen, suudelma tai lemmenhetki. Temporaalisuus tekeekin viettelijän ja vieteltävän jakamasta sosiaalisesta tilanteesta kokemuksellisen ja merkityksellisen nykyhetkessä. Tällöin vieteltävä henkilö joutuu, Fludernikin käsitettä lainaten, kerronnallistamaan kokemuksensa itselleen tässä ja nyt, ettei aikaraja ylity jättäen kertomuksen avonaiseksi. Itse viettelyhetki on rinnasteinen tulkinnan kanssa, sillä vieteltävä saa eteensä viettelijän jakaman kertomuksen, joka hänen on hyväksyttävä tai hylättävä tuon hetken ja skemaattisen tietorakenteen luoman ymmärryksen varassa. Siispä mitä kerronnallisemmaksi ja mielenkiintoisemmaksi viettelijä kykenee tilanteen luomaan, sitä helpommin hän tulee hyväksytyksi ja pääsee lopettamaan tarjoamansa kertomuksen haluamallaan tavalla. Siten juuri kaikkein absurdein ehdotus saattaa olla kuulijasta mielenkiintoisin: "Ehdotus 'Haluatko lähteä luokseni katsomaan, miten kissa hyppii takaperinvoltteja?' tuskin koskaan hylättiin." (G, 127; suomennos M.N..)

Huomiot viettelykertomuksesta vahvistavat käsitystä jatkuvasta kerrottavuuden ja kerronnallisuuden rajoista käytävästä neuvottelusta. Luc Herman ja Bart Vervaeck rakentavatkin omaa kulttuuriseen neuvotteluun perustuvaa yhdistelmämalliaan jatkamalla Meir Sternbergin kerrottavuutta ja kerronnallisuutta toisiinsa sulauttavaa teoretisointia. Sternbergin käsityksessä kertomus rakentuu kerrotussa maailmassa esitetyn ajan ja itse kerronnan ajan välille. Tämän jännitteen kautta syntyvät kerronnallista kiinnostusta kuvaavat kertomuksen universaalit, eli "jännitys, uteliaisuus ja yllätys". (Herman & Vervaeck 2009, 116; Sternberg 2003a, 326–327.) Tällainen käsitys kertomuksesta nostaa siis esiin yhtäaikaaisesti sekä kerrottavuuden että kerronnallisuuden tason. Hermanin ja Vervaeckin mukaan "jännitys viittaa lukijan arvailuun kilpailevista tulevaisuuden skenaarioista" ja "uteliaisuus viittaa lukijan tiedostavan, ettei hän tiedä jotain", kun taas "yllätys paljastaa hänelle, ettei hän tiennyt jotain". Erotuksena Sternbergiin tämä tutkijakaksikko ei kuitenkaan näe jännitystä, uteliaisuutta ja yllätystä universaaleina, vaan kulttuurisen materiaalin kiertämiseen kietoutuvina ja siis kulttuurisessa neuvottelussa määriteltävinä. (Herman & Vervaeck 2009, 117.) Neuvottelu implikoi vaihtelevien yleisöjen ja kontekstien muokkaavan kertomuksen rajoja. Kiinnostava kertomus onkin jatkuvaa liikettä tai hienosäätöä viihdytystä haluavan yleisön ja huomion varastamista yrittävän puhujan välillä. Tällaiseen kulttuuriseen neuvotteluun kertomuksesta vaikuttavat sen

aihe, aiheeseen liittyvät *vahvuudet* ja *heikkoudet*, esitetyn kommunikatiivinen *kenttä* sekä *yleisö*, jonka suhtautuminen kertomukseen on riippuvainen kolmen edeltävän aspektin vaikutuksesta. (Herman & Vervaeck 2009, 117–119.) Käytännössä Herman ja Vervaeck yhdistävät mallinsa Fludernikin ajatuksiin kerronnallistamisesta ja toisaalta kognitiiviseen tasoon siten, että kaikki osapuolet vaikuttavat kertomuksen vastaanottoon:

Kiinnostava tarina saa poiketa genren traditiosta, mutta ei liian paljon (kenttä); se voi olla hienovaraisesti rakennettu ja ilmaistu, mutta silti helppolukuinen ja ymmärrettävä (vahvuudet); ja se voi viestittää lukijalle juurikin, mitä se haluaa tehdä selväksi (aihe). (Herman & Vervaeck 2009, 120; suomennos M. N..)

Kyse on kertomuksesta kerronnallisuuden ja kerrottavuuden yhteistyönä, joka aktivoituu kulttuurisen neuvottelun kautta, sillä maailma ei ole staattinen, vaan alati liikkeessä ja erilaisten tulkintakehysten kaaos.

The Gamessa viettelys onkin mahdollisimman yllätyksellistä ja loppuun asti harkittua. Jos ajatteleme asiaa Hermanin ja Vervaeckin kulttuurisen neuvottelun kautta, kysymys on tasapainoilusta viettelyksen *kentän* vaatimuksien ja traditioiden sekä *vahvuudeksi* luettavan yllätyksellisyyden välillä. Viettelijät yrittävät kaikin tavoin varmistaa tulevansa kuulluksi, siis aktivoida niin kerrottavuutta kuin halua tietää. Strateginen taito viettelyksen rakentamisessa varmistuu viimeistään, kun tarkastellaan millaisia keinoja kuuntelijan huomion saavuttamiseksi käytetään, tai siis mitä keskusteluntutkijat ehdottavat:

Vaihtoehtoisesti, kun puhuja ei ole vielä saanut läsnäolijoiden huomiota, tätä voidaan tavoitella lukuisilla kielellisillä ja vuorovaikutuksellisilla keinoilla. Näitä keinoja ovat *toisen nimellä, sukulaisnimityksellä tai tittelillä kutsuminen, tai kysymyksen esittäminen* [– –] *toisen ohjaaminen katsomaan, kuuntelemaan, muistamaan tai arvaamaan* [– –] *toistaminen tai voimakkaasti painottaminen* [– –] *toivotun vastaanottajan koskettaminen tai jonkin kohteen osoittaminen* [– –]. (Ochs & Capps 2002, 115; kursiiivi alkuperäinen, suomennos M.N..)

Kohdeteoksen viettelijöiden toiminta seurailee Ochsia ja Cappsia mainitsemia strategioita kuin sitä olisi käytetty oppaana, sillä esimerkiksi puheenpainojen hyödyntämiselle on omistettu kokonainen viettelyksen koulukunta, kun taas kohteen koskettamiselle on annettu oma terminsä, ”kinoaminen” (G, 30).⁴⁴ Straussin teoksessa viettelyrutiinit nimenomaan aktivoivat kohdetta kaiken aikaa katsomaan, kuuntelemaan, muistamaan tai arvaamaan esimerkiksi numeroa yhden ja kymmenen välillä (G, 36).⁴⁵ Sirkushuvien tarkoituksena on saada positiivinen vastaus kohteelta, vaikka ajoittain olennaisinta vaikuttaa olevan ainoastaan reaktion herättäminen. Ochs ja Capps viittaavat hienovaraisempiakin keinoja käytettävän kuuntelijan huomion saavuttamiseksi, mutta *The Gamen* viettelijöiden strategiat muistuttavat ainakin keskusteluntutkimuksen pintapuolisia havaintoja. Kysymys on myös odotusten synnyttämisestä, sillä juuri odotus ajaa niin ”protagonistit, kertojat ja yleisöt yhtä lailla liikkumaan läpi tapahtumien sarjan ja ymmärtämään, miksi he tekevät niin”. Jokainen kerrottu tapahtuma myös ”potentiaalisesti projisoi yhteen tai useampaan mahdolliseen tapahtumaan”. (Ochs & Capps 2002, 156.) Odotus uudesta mahdollisesta

⁴⁴ Ajatus Ochsia ja Cappsia teoksesta oppaana ei ole sinänsä mahdoton, sillä *The Gamen* viettelijät rakastavat erilaisia itsensä kehittämiseen tähtääviä oppaita. Palaan viettelyksen ja self help -kulttuurin yhteyteen vielä luvussa 6.

⁴⁵ Numeron arvaaminen yhden ja kymmenen väliltä on lapsikas psykologinen kikka, sillä etenkin paineen alla kohde valitsee useimmiten numeron seitsemän. Viettelijät kuitenkin kutsuvat tätä temppua mahtipontisesti ESP-testiksi. Tällaisia ovat viettelijöiden rutiinit *The Gamessa*.

tapahtumasta voi syntyä aiemman tapahtuman kautta. Tällöin viettelijöiden strategiat ja taktiikat ovatkin tietoista odotusten rakentamista. Perinteiset iskemisen ja viettelemisen skriptit jäävät sivuun uuden ja jännittävän tieltä. Odotus taas yhdistyy brooksilaiseen haluun tietää, haluun nähdä lisää ja haluun jatkaa eteenpäin keskustelua, tai paremminkin yhteistä kertomusta, jota viettelijä kutoo kaiken aikaa.

Neil Straussin *The Game* tarjoaakin viettelemiseen samankaltaisen näkökulman kuin Viktor Šklovski, yksi venäläisen formalismin kantavista voimista, antoi jo vuonna 1917, mutta koskien taidetta:

Taide pyrkii antamaan kokemuksen asiasta nähtynä, ei vain todettuna; taiteen keino on asioiden *vieraannuttamisen* ja *vaikeutetun muodon* keino, joka kasvattaa havaitsemisen vaikeutta ja kestoja, sillä taiteessa vastaanotto-prosessi on itsetarkoituksellinen, ja sitä on jatkettava. *Taidetta on kokemus asian tekemisestä – se mitä on tehty ei ole taiteessa oleellista.* (Šklovski 2001, 34; kursiivi alkuperäinen.)⁴⁶

Olen tutkielmassani tuonut esiin viettelemisen yhteyttä tarinankerrontaan ja valtaan, joten vertaus taiteeseen ei ole järin kaukaa haettu. Kohdeteoksessa *Style* toteaakin viettelemisen tarkoituksellisesti vaikeuttavan naisen kykyä nähdä miehen todella haluavan hänet sänkyynsä, kunnes nainen on itsekin päättänyt sitä haluavansa (G, 91). Straussin kuvaamat viettelijät uudistavat vieraannuttamalla viettelemisen kerronnallista ulottuvuutta ja toteuttavat uusia muotoja, sillä uudistuminen on onnistumisen ehto: kuka jaksaa enää kiinnostua käytsä-täällä-usein -miehestä?⁴⁷ Kuten David Herman korostaa, kerrotun tilanteen tai tapahtuman tulisi ”erottua arkipäivän odotusten ja normien taustasta” ollakseen kerrottava (2009, 194).

Peter Hühn on todennut jatkaessaan Brunerin teoretisointia kanonisuudesta ja sen murtamisesta, että itse skriptin murtuma ja siis uudistuminen on käännekohta, joka tekee kertomisesta oikeutettua. Tätä käännekohtaa Hühn kutsuu *tapahtumaksi*. (Hühn 2010, 2–3; myös Hühn 2008, 147.)⁴⁸ Koska kertominen muuttuu oikeutetuksi tapahtuman kautta, Hühnin mukaan sekä kerrottavuus että kerronnallisuus ovat riippuvaisia *tapahtumallisuudesta* (*eventfulness*) (2008, 145). Niinpä kun viettelykaanonin murretaan, on kyse tapahtumallisuuden synnyttämisestä. Tätä *The Gamessa* tehdään rutiinien, testien ja temppujen kautta, taikka esimerkiksi lähestymällä naisia poikkeuksellisilla tavoilla, kuten esittämällä homoseksuaalia:

"Say this when you see a group with a girl you like. 'Hey, it looks like the party's over here.' Then turn to the girl you want and add, 'If I wasn't gay, you'd be so mine.'"

A flash of crimson burned up my face. "Really?" I asked. "How is that going to help?"

"Once she's attracted to you, it won't matter whether you said you were gay or not."

"But isn't that lying?"

"It's not lying," he replied. "It's flirting." (G, 25–26.)

⁴⁶ Šklovskin vieraannuttava taide kuuluu venäläisten formalistien näkemykseen oudontamisesta, jonka kautta arjen kieli muuttuu kaunokirjalliseksi. Roman Jakobson antoi vuonna 1921 julkaistussa teoksessaan *Novejšaja russkaja poezija* näille kaunokirjallisen teoksen erottaville ominaisuuksille termiksi *kirjallisuudellisuus*. (Hosiaislouma 2003, 425.)

⁴⁷ Tunnistan kuitenkin edellisen luvun mukaisesti potentiaalin parodisessa viettelijässä, joka voi tuoda kuluneempaankin iskurepliikkiin eloa. Myös televisiosarjassa *How I Met Your Mother* nähdään, kuinka yksinkertaisesta ja kuluneesta "Did it hurt when you fell down from heaven, angel?"-lausahduksesta muokataan positiivisen vastauksen saavuttava kuvio muutamalla näyttelijällä ja pokerinaamalla (*How I Met Your Mother* 1x21, 00:41).

⁴⁸ Tapahtumaa ja tapahtumallisuutta on aiemmin tutkinut esimerkiksi Wolf Schmid (2003), joka erittelee artikkelissaan erittäin yksityiskohtaisesti tapahtuman rajapintoja.

The Gamessa esitellään myös tapahtumallisuutta erityisesti korostava strategia, jossa nainen viedään useille pikatreffeille peräkkäin, jotta tämä kokisi tuntevansa viettelijän paremmin jaettujen tapahtumien ollessa lukuisia (G, 196): tällöin temporaalisuuden taju hämärtyy, ja kertomukselle implikoitu lopetus on helpompi myydä vieteltävälle.

Viettelijä hallinnoi keskustelun kehyksiä erilaisin tekniikoin ja tarkasti rakennetuin skriptein. *The Gamen* strategiat yhdistävät esittämäni analogian mukaisesti viettelijän ja kirjoittajan rooleja toisiinsa. Viettelijät käyttävät kertomusta hyväkseen samalla tapaa, kuten Phelan huomauttaa kirjoittajien käyttävän, eli lukijaan kohdistuvana kommunikaationa, joka välittää ”tietoa, tunteita, arvoja ja uskomuksia yleisölle” (Phelan 1996, 17–18). Kertomus on väline, jolla kirjoittaja tai viettelijä yrittää saavuttaa haluamansa.

Viettelijä asemoi kulttuurisen neuvottelun kautta itseään suhteessa vieteltävän, siis yhteisen kertomuksen tulkitsijan, asettamiin raameihin – tai houkuttelee tämän ulos omista raameistaan. Viettelijät neuvottelevatkin vieteltävänsä kanssa varmistaakseen viettelyksensä, ja siis kertomuksensa kerrottavuuden. Tämä kommunikatiivisille tilanteille elimellinen neuvottelu tekee kaikesta keskustelusta ja kertomisesta yhteiskerrontaa tai -konstruointia (Norrick 2007, 134; Baroni 2011). Viettelyksessä yhteiskerronta on kuitenkin osittain näennäistä, sillä olemmehan jo huomanneet viettelijöiden halujen kiinnittyvän kaikkeen muuhun kuin varsinaiseen kohteeseen. Viettelemisen keskiössä ei ole vietelty, vaan fiksaation kohde on itse viettelemisen akti. Ajatus itsetarkoituksellisesta taiteesta onkin jollain tapaa latautunut viettelemiseen. Kuten jo *Rouva Bovaryn* Rodolphen kohdalla, lopulta vietelty ja lopputulos eivät olekaan oleellisia, vaan itse viettelys ja sitä varten rakennettu kertomus.

5.4 Viettelijän ja kirjoittajan työkalupakki

5.4.1 Näennäisen virtuaalisuuden houkutus

Vietteleminen on siis rynnistys tarjoamaan tarinaelementtejä. Tämä tukee analogiaa viettelemisen ja kertomuksen välillä: kaunokirjallisissa teoksissa taidokas kieli ja juoni houkuttelevat lukijaa jatkamaan lukemista ja siten kulkemaan kohti tarjottua kärkeä. Teoksiin kätkeytyy maailmoja, joihin lukijat uppoavat, mutta haastetta kaipaaville löytyy myös yksinkertaista muottia uhmaavia, kokeellisia ja traditioita dekonstruoivia romaaneja. Keinoja on monia, mutta jokainen kirjoittaja pyrkii lopulta tarjoamaan kertomuksen, joka jollain tavoin sykhdyttää vastaanottajaa, saa tämän kiinnostumaan ja nauttimaan, tai jopa elämään hetken tekstissä. Kirjoittaja ja viettelijä rinnastuvat tavoitteissaan, sillä he haluavat ohjata yleisönsä ymmärtämään kertomuksensa ja jakamaan sen kärjen kanssaan. Jotta ei jäisi epäselväksi miten paljon tapahtumia kohdeteoksessa esitetään onnistuneen viettelyn vaativan, asetan tarkasteltavaksi esimerkin:

I opened with jealous girlfriend. I gave myself a time constraint. I negged the target about her hoarse voice. I did the best friends test. C-shaped smiles versus U-shaped smiles. ESP experiment.

"There's so much I can learn from you," Faith said.

"We love you," gushed her creepy friend.

[--] I signaled to Mystery to wing the obstacle. As he sat next to the creepy girl, I went back on autopilot. Evolution phase-shift. Smell. Pull hair. Bite arm. Bite neck.

"How do you rate yourself as a kisser on a scale of one to ten?"

Suddenly, Faith jumped out of her seat. "I'm getting too turned on," she said. "I have to leave." [--] however, Faith returned, grabbed my hand, and said, "Let's go to the bathroom." (G, 307–308; rivinvaihtoja poistettu.)

Kohtaaminen muodostuu vaikuttavasta kavalkadista viettelyrutiineja, jotka ovat kuin kohteen viihdyttämiseen tarkoitettua sarjatulta. Jos tarkastellaan esimerkiksi Hühnin tapahtumallisuuden kautta, on nähtävissä erilaisten skriptiä murtavien tapahtumien valtava määrä: Style kasvattaa arvoaan tarjoamalla erilaista, kanonisuudesta poikkeavaa viihdykettä. Tapahtumallisuus onkin aina kontekstisidonnaista (Hühn 2008, 143; Hühn 2010, 3). Viettelemisessä olennaisinta on siis olla erilainen kuin muut. Kuten jo todettua, itse viettelemisen tarkoitushan on aina pöydällä, sillä kontekstuaalinen ymmärrys maailmasta luo odotuksia tilanteiden lopputuloksista (Schank & Abelson 1977, 102). Viettelemisen monimutkaistaminen piilottaakin implisiittisesti läsnä olevaa tarjousta seksuaalisesta kanssakäymisestä niin kauan, että kumpikin osapuoli on valmis sen hyväksymään. Kulttuurisen neuvottelun kautta voimme ajatella, että *aihe* on läsnä, mutta osapuolet kohtelevat sitä huoneen keskellä seisovana pinkkinä elefanttina.

Ovatko *The Gamen* viettelijät sitten loistavia skriptien murtajia, sillä rakentavathan he Schank–Abelson -kaksikon ehdottamia reittejä kaiken aikaa? Vastaus on kaksijakoinen: kohdeteoksen viettelijät ovat kykeneviä luovimaan viettelytilanteissa skemaattisten tietorakenteiden pohjalta, mutta toistaessaan kuvioitaan he automatisoivat toimintansa. Reitin käsite tarkoitettiin alun perin kuvaamaan spontaania ratkaisua tilanteelle, eikä staattisen toimintamallin rakentamista, jollaisena esimerkiksi Marie-Laure Ryan käsitettä on soveltanut (Schank & Abelson 1977, 62; vrt. Ryan 1991, 147). Kohdeteoksen viettelijöiden toteuttamaa harkitumpaa keskustelu- ja käytöskuvioiden suunnittelua onkin nimitetty *henkilökohtaiseksi skriptiksi*: tällainen skripti on toimijan mielensisäinen, ja usein muut osallistujat eivät tiedä olevansa mukana toimintamallin toteutuksessa. Henkilökohtainen skripti on myös toistettavissa ja opetettavissa toisille, reitti ei. Käsitteen kehittäjät käyttävät esimerkkinä ilmiöstä nimenomaan viettelijän toimintaa, jossa "vilpin uhri" ei tiedä osallistuvansa skriptiin ennen sen lopputulosta. (Schank & Abelson 1977, 62–63.) Viettelyksen uusi virtaus luottaa tarkoitteiltaan melko läpinäkyviin henkilökohtaisiin skripteihin, kun Rodolphen ja Gatsbyn viettelys on itse hetkessä rakennettua kohteen manipulointia.

Tyypillisestä henkilökohtaisesta skriptistä Straussin teoksessa toimii esimerkkinä Mysteryn suutelustrategia:

"One of three things," Mystery said. "If she says, 'Yes,' which is very rare, you kiss her. If she says, 'Maybe,' or hesitates, then you say, 'Let's find out,' and kiss her. And if she says, 'No,' you say, 'I didn't say you could. It just looked like you had something on your mind.'"

"You see," he grinned triumphantly. "You have nothing to lose. Every contingency is planned for. It's foolproof. That is the Mystery kiss-close." (G, 32.)

Tilanteessa vallitsee näennäinen virtuaalisuus, mahdollisuus valintoihin, mutta todellisuudessa henkilökohtainen skripti minimoi epäonnistumisen mahdollisuuden. Peter Hühnin mukaan tapahtuma voikin olla ”tapahtumallista henkilöahmolle, muttei kertojalle ja lukijalle, tai päinvastoin” (2008, 148). *The Gamen* viettelys näyttäytyy spontaanina ja tapahtumallisena kohteelle, joka on lukijan ilmentymä. Kirjoittajaa ilmentävä viettelijä taas tietää tarkalleen rakentamassa skriptin jokaisen käänteeseen. Viettelyn kohde astuu tietämättään valmiiseen maailmaan, ja hän uskoo rakentavansa itse uusia reittejä yllättävän tilanteen ratkaisemiseksi. Vietellyn sisäinen kerronnallistamisen prosessi tapahtuu kuitenkin viettelijän käsikirjoituksen mukaan. Mikä on siis virtuaalisuuden ja kertomukseen rakennettujen aukkojen osuus viettelyksessä, ja kuka itseasiassa pelaakaan viettelijän kanssa?

Esittelin jo aiemmin tekoälytutkimuksen osoittaneen arkipäiväisten skriptien sisältävän suuria määriä implikaatioita, joiden havaitseminen on ihmiselle automatisoitua. Näiden sanomattomien asiayhteyksien ymmärtäminen, ja siis *aukkojen (gap)* täyttäminen, onkin kommunikaatiolle ominaisten kausaalisuhteiden ymmärtämiseksi välttämätöntä (Schank & Abelson 1977, 23–24). Mitä tämä sitten tarkoittaa kertomuksen kannalta? Kertomus on aina ja välttämättä täynnä aukkoja suhteessa tarinamaailmaan, sillä on sula mahdottomuus raportoida kaikkea tuon maailman sisältämää. Lukijan kontolla on väijäämättömästi joukko täytettäviä aukkoja, joita hän täyttää niin tekstin kuin skriptien ja kehysten avustuksella. (Palmer 2004, 34–35; 198.) Meir Sternberg esittää kertomuksista lukijalle välittyvien tuntemusten nousevan esiin aukkojen kautta: ne voivat olla relevanttia informaatiota maailman tilasta sisältäviä väliaikaisia aukkoja tai pysyviä aukkoja, joihin ei anneta selkeää vastausta, vaan joista jää jäljelle epävarmuus kertomuksen loputtuakin. Väliaikaiset aukot herättävät lukijassa Sternbergin hahmottelemia kertomuksen universaaleja, eli yllättyneisyyttä, jännitystä ja uteliaisuutta. Nämä kolme voimaa ajavat etsimään ratkaisua puuttuvalle informaatiolle, jolloin aukon täytyminen saa tarkoituksen.⁴⁹ (Sternberg 2003b, 517–518; 521–522.) Kohdeteoksessa viettelijät synnyttävät aukkoja, jotta vieteltävä saa itse muodostaa tarjottua kertomusta implikaatioista:

Men and women think and respond differently. Show a man the cover of *Playboy*, and he's ready to go. In fact, show him a pitted avocado and he's ready to go. Women, according to the speed seducers, aren't persuaded as easily by direct images and talk. They respond better to metaphor and suggestion. (G, 63.)

The Gamessa naisten ainakin uskotaan tulevan vietellyksi helpommin metaforien ja mielikuvien kuin suorasukaisten sanojen saati kuvaston kautta. Niinpä viettelijät kokevat nostavansa mahdollisuuksiaan, mikäli he tarjoavat kohteilleen tarinoita, jotka piilottavat todellisen kärjen mahdollisimman pitkään. Aukot

⁴⁹ Tässä voitaneen muistinvirkistykseksi toistaa tutkielman sivulla 68 esitetty Hermanin ja Vervaeckin summaus Sternbergin kertomusten universaalien toiminnasta: Hermanin ja Vervaeckin mukaan ”jännitys viittaa lukijan arvailuun kilpailevista tulevaisuuden skenaarioista” ja ”uteliaisuus viittaa lukijan tiedostavan, ettei hän tiedä jotain”, kun taas ”yllätys paljastaa hänelle, ettei hän tiennyt jotain”. Aukot ovat olennainen osa universaalien toimintaa, ja ne ajavat kertomusta eteenpäin (2009, 117).

syntyvätkin, kun kertomus tarjoaa tilaisuuden pohtia selittämättömän tapauksen juonenkulkua tai ennustaa tulevan tapahtuman mahdollisia juonilinjoja. Tätä ilmiötä kutsutaan *virtuaalisuudeksi* (*virtuality*).

Marie-Laure Ryan toteaa kertovien tekstien virtuaalisuuden tuottavan "potentiaalisten mahdollisuuksien varannon". Tällöin kertomusta rakentavat myös tekstuaalisen maailman ulkopuolelle jäävät lukijan mielikuvituksesta syntyvät potentiaaliset maailmat. (Ryan 1999, 117.) Jokainen lukija muodostaa omanlaisensa käsityksen tarjotusta maailmasta, joka ei siis välttämättä korreloi juuri lainkaan kirjoittajan käsityksen kanssa. Kaiken lisäksi ihminen muodostaa lukemattomia mahdollisia käsityksiä maailmoista. Tekstuaalinen maailma pyrkii kuitenkin tarjoamaan lukijalle malleja, joiden kautta tarkastella kertomusta ja mahdollista tulkinnallista ulottuvuutta. Mahdollisuuksien virtuaalisuus voi olla joko vilpittöntä tai petollista ja reitin suunnittelijaa harhauttavaa (Ryan 1991, 147). Kertoja saattaa haluta johtaa lukijaansa harhaan tai luoda tälle tunteen valinnanvapaudesta. Kertomusten virtuaalisuus on houkuttelevaa, sillä se muistuttaa meitä todellisesta elämästä, jossa mahdollisuudet ovat tekstiin verrattuna rajattomat.⁵⁰ Ryan on myös sanonut toisten tapahtumien muodostavan parempia kertomuksia, "koska ne tarjoavat laajemman tarjonnan haarautuvia reittejä kertomuksen kartalla". Virtuaalisuus siis kasvattaa potentiaalista kertomusta. (Ryan 2005, 590–591; kts. myös Ryan 1991.) Kysymys on kuitenkin ennen kaikkea siitä, miten nämä reitit järjestyvät suhteessa toisiinsa. Kerrottavat tarinat siis muodostavat "kiinnostavimman kokoonpanon mahdollisia maailmoja ja upotettuja virtuaalisia kertomuksia". (Herman & Vervaeck 2009, 114.) Esimerkkinä virtuaalisuuden voimasta toimii Fitzgeraldin *The Great Gatsby* ja Jay Gatsbyn avoin elämäntarina. Gatsby on seurapiirien keskipiste, koska mahdollisuudet ja aukot kertomuksessa houkuttelevat ihmisiä hänen ympärilleen.

Henkilökohtaiset skriptit taas tuottavat eräänlaista näennäistä virtuaalisuutta jaetun kertomuksen kokijalle. Viettelijät hallinnoivat esittämäänsä kertomusta useita siirtoja etukäteen ja minimoivat vieteltävän vaihtoehtoja. Samalla he luovat erikoisella sisällöllä tunteen suurestakin valintojen vapaudesta, jännityksestä ja monimutkaisesta mahdollisuuksien vyyhdestä, joka herättää uteliaisuutta. Vieteltävät osallistuvat omaan viettelykseen, vaikkakaan eivät ehkä tavalla, jolla he luulevat. Ochs ja Cappsin toteamuksen mukaisesti "hiljaisimmatkin keskustelukumppanit voivat olla aktiivisia kertomuksen kanssaluojia", mutta tarinalinjan kirjallinen muovaaminen ei ole sama asia kuin "fyysisesti kertoa" sitä (2002, 24). Soveltaen voidaankin sanoa, että vieteltävä osallistuu viettelyksensä fyysiseen kerrontaan, mutta minkäänlaista merkittävää valtaa hänellä ei ole häntä ympäröivään kertomukseen, vaikka tunne valinnanvapaudesta onkin läsnä. Viettelys on toden totta peli, joskaan varsinaisella pelillä ei ole mitään tekemistä sen kanssa, mitä pelilaudalla tapahtuu. Todellinen peli tapahtuu pelaajien välillä eli viettelijöiden suhteissa, jotka rakentuvat heidän keskenään jakamiensa kokemusten kautta. Näitä suhteita määrittävät

⁵⁰ On tietenkin filosofinen kysymys, kuinka rajattomat todellisen elämän mahdollisuudet todella ovat, mutta leikkikäämme kuitenkin mukana.

tylsistyneisyys ja siihen limittyvä itsekkyyys, jotka ajavat viettelijöitä liioittelemaan ja kohti yhä suurempaa kertomusta. Millä tavoin viettelijät sitten keskustelevat?

5.4.2 Kerrottavuuden rajat ja pimeä puoli

Kerrottavuudelle voidaan hahmottaa sekä irralliset tuloslauseet kertomuksesta erottava alaraja että yläraja, jonka ylitettyään virtuaalisia mahdollisuuksia toiminnoille on niin paljon, ettei esitystä erota enää kertomukseksi (Herman 2002, 59). Yhtä lailla Herman näkee kerronnallisuudella rajoina skriptejä aktivoivien vihjeiden vähyyden tai paljouden tietyn jakson sisällä (mt., 90). Erilaiset kertomuksen onnistumista säätelevät rajat osoittavat kertomiseen vaadittavan herkkyyttä sekä ymmärrystä monimutkaisesta implikoidusta käytöskoodista, joka ohjaa kerrontatilanteita. Tätä on myös pidetty syynä innovatiivisten tarinankertojien arvostetulle asemalle yhteiskunnassamme: kun konventionaalisia skriptejä venytetään ja kertomuksen rajoilla leikitellään, ihmisyyks näyttäytyy meille tuoreilla tavoilla (Bruner 1991, 12).

Viettelijät liikkuvatkin kerrottavuuden rajoilla jakaessaan kertomuksia sekä vieteltäville että kanssaviettelijöille. Kertomus on tärkeintä ja sen välittäminen muille määrittää kertojan arvon:

Every night after outings and dates, seduction students and masters post online breakdowns of their experiences, called field reports. The goals in chronicling their adventures vary: Some want help with mistakes, others want to share new techniques, and a few just want to brag. (G, 73; kurssiivi alkuperäinen.)

Vaikka *The Gamen* viettelijöiden kuvataan pyytävän yhteisöltä apua ongelmissaan, on kenttäraporttien laatiminen aina myös yksilön asemointia suhteessa yhteisöön. Sosiaalisesti epävarmalle henkilölle jopa pienet epäonnistumiset ovat positiivisia silloin, kun ne tapahtuvat vieteltäessä. Yhteisölle kerrottaessa onkin mahdollista taivuttaa kerrottavuuden rajoja, sillä mikään ole liian noloa tai henkilökohtaista, kun miehet opettavat toisilleen lähes pakkomielteisesti naisten viettelemistä. Kynnystä kertoa laskevat myös Internetin ja viettelijänimien suoma anonyymiyys. Toisaalta kenttäraportit yhtä lailla mahdollistavat kuin painostavat viettelijöitä puhumaan seksuaalisuudestaan. Viettelijäyhteisössä piilee miesten välisiä seksuaalisen sorron piirteitä, jotka kielivät vain tietynlaista seksuaalisuutta suosivasta homososiaalisuudesta.⁵¹ Tarkastelkaamme siis kerrottavuuden ja viettelyksen pimeimpiä puolia.

Neal Norrickin artikkeli "The Dark Side of Tellability" (2005) tarkastelee sosiolingvistisesti kerrottavuutta sosiaalisissa tilanteissa. Norrickin mukaan kerrottavuudella on yläraja suhteessa tarinan sisältöön, sillä erikoinen aines voi tehdä siitä ei-kerrottavan useimmissa tilanteissa (2005, 323). Tällaiseksi kertomuksiksi hän luokittelee liian henkilökohtaiset, noloistuttavat tai säädyttömät tarinat. Norrickin esittelemät rajat ovat skriptien ja käytöskoodien määräämiä, eli eivät tietenkään kiveen hakattuja.

⁵¹ Sanomattakin on selvää, että *The Gamessa* kuvattavien viettelijöiden suhde naisiin on ongelmallinen: viettelijät käyttävät ajoittain melko arveluttavia taktiikoita vietelläkseen naisia, joihin he eivät edes osoita järin suurta kiinnostusta. Nähdäkseni miesten keskinäistä vallankäyttöä analysoimalla voidaankin saada vastauksia heidän todellisiin haluihinsa ja myös jossain määrin heidän naiskuvaansa.

Kerrottavuuden rajat muodostuvatkin osanottajien yhteisen sosiaalisen kontekstin määrittämisen tuloksena, ja ne rakentuvat toisissa tilanteissa hyväksyvämmiksi kuin toisissa (Norrick 2005, 325; 328). Esimerkiksi työpaikan saunaillassa, aamupalaverissa ja lounaalla vallitsevat erilaiset säännöt, jotka määrittävät kerrottavuutta. Toisaalta saunailta kaveriporukassa vapauttaa rajoja enemmän, kun taas julkinen esiintyminen rajoittaa kerrottavuutta – varsinkin jos kyseessä ovat hautajaiset. *The Gamessa* puhe viettelyksestä ajaa kerrottavuuden rajoja kauas normaalista. Kohdeteoksessa haastatellaan ensimmäisenä modernina viettelijäguruna pidettyä Eric Weberiä, ja tämä mainitsee kirjoittaneensa merkkiteoksensa osaltaan kiinnostuksesta viettelijöiden häpeämättömyyteen:⁵²

The next week, he came in and said that she was a virgin. He had to run out and find a tin of Vaseline because she was so tight. [—] I got interested in his brazenness and his ability to turn talking to strangers into a comfortable, everyday thing. (G, 467.)

Viettelyksen perustana on häpeämättömyyden ja uskalluksen yhdistyminen sosiaalisessa kanssakäymisessä, mutta yhtä olennaisia ovat halu ja röyhkeys kertoa viettelyksestä. Viettelijäyhteisö oikeuttaa rivoimmat, arveluttavimmat ja noloimmat kertomukset: viettelijät kertovat neitsyytensä menettämisestä, prostituoitujen tapaamisesta ja ronskeja petitarinoitakin. Norrick esittää tarinankerronnan olevan aina identiteetin konstruoimista, jossa kertojan tulee asemoida itsensä suhteessa yleisöönsä ja tasapainotella kerrottavuuden rajojen sisäpuolella (2005, 328–329). *The Gamen* viettelijät rakentavat identiteettiään niin kertomustensa kuin valitsemiensa viettelijänimien kautta: niistä muodostuu heille eräänlaisia alter egoja, joiden suojissa sosiaalisesti patoutuneet miehet rakentavat viettelijähahmoistaan häpeämättömiä naistenmiehiä.⁵³ Yhteisön paine vaatii jäseniltään kertomuksia seksistä ja viettelyksestä tavalla, jonka voidaan käsittää myös kahlitsevan yksilöitä. Ollakseen osa yhteisöä on sovittava tietynlaiseen muottiin, eikä vähin vaatimus ole implisiittinen viettelijän pakkoheterous. Niinpä yhteisön jäsenten halu kertoa ja muovata identiteettiä liittyvät kiinteästi sosiaaliseen hierarkiaan ja jopa valtaan:

That's why we were in the game. Sex wasn't about getting our rocks off; *it was about being accepted*. (G, 166; kurssiivi lisätty.)

I was no longer in the game to meet women; *I was in the game to lead men*. Two of the Croatian pickup artists I was staying with had even shaved their head in emulation of pictures of me they had seen online. (G, 234; kurssiivi lisätty.)

That's when I realized that Tyler Durden wasn't in the community to get laid. He wasn't motivated by sex. *He was motivated by power*. (G, 316; kurssiivi lisätty.)

⁵² Eric Weber julkaisi vuonna 1970 teoksen nimeltä *How to Pick Up Girls* ja ikään kuin siis aloitti modernin viettelemisen hitaan, mutta varman aallon.

⁵³ Käytän jälleen kerran viettelijöistä nimitystä hahmo, koska osa viettelijöistä on ottanut nimensä kaunokirjallisuuden henkilöahmoilta: tästä esimerkkeinä Sickboy (Irvine Welshin *Trainspotting*) ja Tyler Durden (Chuck Palahniukin *Fight Club*), jonka suureen rooliin *The Gamessa* palaan seuraavalla sivulla ja etenkin luvussa 6.

Hyväksyntä ja valta ajavat viettelijöitä eteenpäin, eivät viettelyksen kohteet saati seksi. Teoksessa merkitykselliseksi kasvaa naisten tapaamisen sijasta toisten miesten hallinta ja johtaminen. Hyväksynnän etsimisessä, päähenkilöä imitoivissa seuraajissa sekä esimerkiksi viettelijänimessä Tyler Durden rakentuu alluusio Chuck Palahniukin teokseen *Fight Club*, joka toimii subtekstinä Straussin *The Gamelle*. Avaan tämän yhteyttä tarkemmin luvussa 6, mutta kaunokirjallinen subteksti on omiaan korostamaan myös *The Gamen* olemusta kertomuksena. Straussin teos nostaa kertomuksen viettelyksen ytimeksi ja vallankäytön välineeksi. Vietteleminen on kertomuksen luomista ja parhaat kertojat saavuttavat asemansa edes koskaan saamatta tyttöä: viettelijä nimeltä Papa ryhtyy myymään viettelyseminaareja sen jälkeen, kun hän saa Paris Hiltonin antamaan hänelle puhelinnumeron (G, 282–288).⁵⁴ Papa ei kuitenkaan koskaan soita Parisille tai vie tätä treffeille, sillä itse kertomus on valuttaa ja meriitti, joka varmistaa liiketoimen onnistumisen. Tyler Durden taas yrittää oppia hallitsemaan ihmisiä. Hän viettelee manipuloidakseen ja hallitakseen, eli kertoakseen tavalla, joka saa naiset ja miehet alistumaan hänelle.

Valtaan liittyvät myös jo mainitsemani homososiaalisuus ja viettelijöiden välinen seksuaalinen lataus. Tämä aspekti ansaitsisi laajemmassa tutkimuksessa harppauksen miestutkimukseen, mutta pidättäydyn tutkielmani rajatulla alustalla tekemään vain kaikkein olennaisimpia huomioita. Eve Kosofsky Sedgwickin mukaan homososiaalisuudella tarkoitetaan yleensä ”samaa sukupuolta olevien henkilöiden sosiaalisia siteitä”, mutta usein termiä käytetään kuvaamaan miesten välisiä ystävyysuhteita, joita ohjailee ”intensiivinen homofobia” (Sedgwick 1985, 1). Yleistäen voidaankin todeta, että homososiaalisuus kuvastaa hyvin voimakkaan heteroseksuaalista äijäkulttuuria, jota edustavat tahollaan niin urheiluseurat kuin viettelijäyhteisötkin. Homofobiaan rinnalla näissä miesten yhteisöissä vallitsee ”pakkoheteroseksuaalisuuden” vaatimus (mt., 3). Viettelemisessä on havaintojeni mukaan kyse miehistä, ei niinkään vieteltävistä naisista, ja etenkin Straussin teoksessa miehinen veljeys etualaistuu. Yhteisöön kuuluva viettelijä toistaa viettelyskriptejä ja tulee siten osaksi eräänlaista miehistä salaseuraa, johon muut kuin heteromiehet eivät voi kuulua. Kohdeteoksessa todetaan tosin, etteivät miehet puhu seksistä, koska silloin ajattelisi toista miestä alasti ja saattaisikin kiihottua (G, 41). Homososiaalisuuteen liittyy kuitenkin homoeroottisuuden taso, joka koodautuu homofobiaan ja toimii miesten muodostamissa valtarakenteissa (Sedgwick 1985, 2–5). Niinpä viettelemisestä puhuminen antaa miehille mahdollisuuden puhua seksuaalisuudesta ja seksistä, joskin usein groteskin kuvallisen mässäilyn ja pornokonventioiden kautta:

"I hope you don't mind," he said, "but Tammy just gave me a blow job. She swallowed my load."

Somewhere in her stomach, my sperm was mingling with Mystery's.

"I don't mind," I said. And I didn't. It was part of being friends—a playful competition between PUAs.

"Just remember that I was there first." (G, 314; PUA = pickup artist.)

⁵⁴ Nimessä Papa piilee myös viittaus kirjallisuuteen, kuten jokaisen *The Gamessa* kuvatun viettelijöiden kartanon asukkaan nimessä: selvempien kirjallisuuteen tai lukemiseen liittyvien nimien, eli Style, Mystery ja Playboy, ohella nimi Herbal viittaa lääkintäyrttioppaaseen ja jo mainittu Papa oli Ernest Hemingwayn lempinimi. Kyse on luultavasti sattumasta, mutta kirjallisuus todellakin väijyy viettelijöiden taustalla.

Kerrottavuuden rajojen siirtyessä yhä intiimimmät aiheet ovat hyväksyttäviä. Tekstiesimerkin kohta voidaan lukea ronskina flirttailuna, jossa asemoidaan valtaa: Mystery soittaa varta vasten kertoakseen saavutuksestaan Stylen aiemmin viettelemän naisen kanssa ja pakottaa hänet ajattelemaan tuota teoksessa aiemmin esitettyä tabua, eli toista miestä seksuaalisesti. Sedgwick yhdistää miesten välisen homososiaalisuuden Girardin triangulaariseen haluun, jossa usein kaksi miestä kilpailee naisen suosiosta. Miesten välinen kilpailullinen suhde saattaa kuitenkin olla ”vahvempi, ankarammin ratkaiseva tekojen ja valintojen kannalta” kuin suhde kummankaan miehen ja halutun naisen välillä. (Sedgwick 1985, 21.) Viettelijöiden välillä toimivatkin homososiaalisuuden, triangulaarisen halun ja piilevän homoeroottisuuden tasot, jotka limittyvät kaikki valtarakenteisiin. Lainatun katkelman viimeinen kommentti on kuin dominanssia luova flirtti, joka taas laittaa Mysteryn visualisoimaan sitä, mitä Style on Tammyn kanssa tehnyt. Vietteleminen ja valta sekoittuvat ja sekoittavat samalla toimijoitaan. Viettelijät eivät ainoastaan viettele kohteitaan, vaan he viettelevät myös toisiaan.

Parhaat kertomukset liikkuvat yleensä kerrottavuuden sopivuuden ylärajoilla ja ne vaativat kertojaltaan joko riskinottoa tai taitoa. Kertomisen rajoja voi myös taivuttaa: kertoja voi nauraa kertoessaan tuottaakseen kontekstia, arvioida kertomisen mielekkyyttä yleisölle tai jopa keskeyttää saadakseen rohkaisua. Yleisö taas kommunikoi kerrottavuuden rajoista osoittamalla esimerkiksi naurulla ja kommentoinnilla hyväksyntää tai paheksuntaa. (Norrick 2005, 329–339.) *The Game* kuvaa viettelystä kerrottavuuden rajaa hivutettavan ylös hiljalleen, kunnes intiimimmätkin juonenkäänteet jaettavassa kertomuksessa ovat kerrottavia. Näitä rajoja hallinnoidaan tarkastelemalla vieteltävältä saatua palautetta, joita *The Gamessa* kutsutaan ”kiinnostuksen merkeiksi” (G, 32). Viettelijä pyrkiikin tilanteeseen, jossa hänen kanssaan kertomusta jakava vieteltävä haluaa tuon loppuratkaisun ja mitään ehdotusta ei tarvitse esittää. Viettelijä, siinä missä kirjoittajakin, jättää tilan kohteensa omalle tulkinnalle, mutta ajaa alati sanoillaan ja ohjailullaan juonta oikeaan suuntaan. Parhaat kertojat ja viettelijät seuraavat yleisön antamia vihjeitä muokatakseen jaettavaa tarinaan hyväksyttäväksi, mutta toisaalta pienellä riskillä mahdollisimman mehukkaaksi. Onnistuneiden viettelysten ja kertomusten jälkeen viettelijän on kuitenkin kohdattava toistosta rakentuva tylsyys, joka latisti myös Rodolphen suhteita rakastajattariinsa. Nykyaikaiset viettelijät ovat kuitenkin löytäneet liioittelusta aseensa tylsyyttä vastaan.

5.4.3 Ennui ja ylikuumentunut nykyviettelys

Jokainen teos kertoo omalla tavallaan viettelemisestä, sillä teksti pyrkii aina viettelemään lukijansa. Parhaimmillaan kertomus kiehtoo ja houkuttelee sekä lopulta palkitsee lukijaansa. Jokainen viettelykertomus taas on yhtä lailla kertomus kirjoittamisesta ja lukemisesta. Vietellyksi tuleminen on yhteneväinen lukijan osaan kirjoittajien ja viettelijöiden nykiessä marionettien naruja. Neil Straussin kuvaamat modernit viettelijät oppivat kaiken aikaa niin viettelyoppaista, romaaneissa seikkailevista fiktiivisistä esikuvista kuin näyttelijä

Tom Cruisen julkisesta habituksestakin. Heidän takanaan seisoo kuitenkin koko länsimainen romaanitraditio, kertomuksineen ja kirjailijoineen. Viettelijät muokkaavat oppimaansa tarkoituksiinsa, jolloin viettelykset jatkuvat kulttuurisena omaisuutena eteenpäin. He ovat tarinankertojia, ja heidän omistuksessaan on kertomuksen olemus.

Kuitenkin kaiken kilpailun, vallan tavoittelun ja henkisen kasvun jälkeenkin viettelijät ovat yhä vain kyllästyneitä. *The Gamessa* kyvykkäät viettelijät saavuttavat onnen sijasta vain tylsyyttä, joka raastaa heitä samalla tavoin kuin se raastoi Flaubertin Rodolphea ja Fitzgeraldin Gatsbya. Viettelijöiden tylsyys on jollain tapaa kirjoitettu heidän kulttuuriseen skriptiinsä, tai tarkemmin sanottuna joka ikiseen skriptiin, jonka he pakonomaisesti toistavat:

One of my main frustrations with sarging was repeating the same lines over and over. I was getting tired asking girls if they thought spells worked or if they wanted to take the best friends test or if they noticed how their nose wiggled when they laughed. I just wanted to walk into a set and say, "Love me. I'm Style!"
(*G*, 274–275; sarging = iskeminen, pokaaminen, viettely.)

Viettelijän tylsyys lävistää viettelykertomukset, ja *The Gamessa* etenkin samojen iskurepliikkien ja rutiinien toistaminen tuottaa kyllästymisen koko viettelykulttuuriin. Onkin pohtimisen arvoista, että kuinka paljon tästä kyllästymisestä on varsinaista tunnetta ja mistä kulttuurinen skripti alkaa. Onko viettelijällä tylsää, koska hänellä kuuluu olla? Samojen rutiinien toistaminen viettelyksestä toiseen automatisoi heidän toimintansa, sillä yleensä kohteen reaktiot ja sanat eivät tarjoa heille mitään uutta. Kuitenkin viettelijöiden harteilla lepää myös menneisyyden tekstuaalinen taakka: viettelijöiden tylsyys on kirjoitettu heidän historiaansa ja kulttuuriimme suurteoksiin, kuten *Madame Bovaryyn*. Niinpä jokainen viettelys on alistumista traditiolle ja sen vaikutukselle. Jo *Vaarallisten suhteiden* Valmontin viettelysten nähtiin uhkuvan tekniikkaa, ja tuota samaa tekniikkaa sekä "varakreivi Valmontin sanankäänteitä" Maria Mäkelä on nähnyt *Rouva Bovaryn* Rodolphen käyttävän Emman hurmaamisessa (Saint-Amand 1994, 6; Mäkelä 2005, 32). Toisaalta tuo sama strategisuus ja tekniikka valuvat myös Léoniin, joka kasvaa viettelijäksi Pariisissa. Kun Léon lopulta viettelee Emmaa, hän muuttelee keskustelun suuntaa, tai taktiikkaa, omaksi edukseen ja rakentaa "koko yön suunnitelmaa" Emman pään menoksi (*RB*, 239; 244). Toisaalla näemme Jay Gatsbyn, jonka elämä ja ystävyyssuhteet ovat yhtä suurta suunnitelmaa Daisyn viettelemiseksi. Lopulta *The Gamen* viettelijät omivat jokaisen käytetyn taktiikan, mutta he eivät tunnu pystyvän vapautumaan taakasta, joka määrittää heidät vain osaksi tylsyyden ja pakkomielteen kehää. Jokainen toistettu rutiini ja vilkaistu olan yli kohti viettelytraditiota vievät heitä kauemmas ja kauemmas tarinankerronnasta, tai ainakin sellaisesta, joka todella kertoisi heistä. Viettelijöiden tylsyys on vain askeleen päässä bloomilaisesta vaikutusahdistuksesta, joka vaivaa heidän analogisia kollegoitaan kirjoittajia. Edeltävien viettelijöiden toistaminen on väylä niin tylsyyteen kuin taisteluun omasta tilasta viettelyksessä.

The Gamessa viettelijät kieltäytyvät hyväksymästä tylsyyden traditiota. Näkyvin strategia on liioittelu, jota kohdeteoksesta ei puutu. Liioittelu on vastareaktio tylsyydelle, mutta toisaalta olennaisesti viettelemiseen ja kerrottavuuteen liittyvä ilmiö. Yliampuva kertomus saavuttaa ja pysäyttää lukijansa

helpommin kuin yllätyksetön. Jo pelkästään kerrottavuuden nostamiseksi on sallittua liioitella: *The Gamessa* viettelijä nimeltä Vision väittää saaneensa 350 dollaria tunnilta laskuttaneen seuralaisen maksamaan itselleen 80 dollaria siitä, että saa pitää hänelle seuraa (G, 240–241). Liioitellut kertomukset ovat usein miehisiä fantasioita ja ajoittain hyvinkin groteskeja kuvauksia viettelyistä, joissa viettelyksen kohdetta alistetaan ja nöyryytetään. Erään viettelijän kuvaillaan houkuttelevan sänkyynsä 19-vuotiaan ovelta ovelle kulkevan lehtimyyjän, ja kertomuksen lopussa korostetaan, ”ettei hän edes ostanut lehteä” (G, 241). Kertomukset luottavat ja toteuttavat pornosta tuttua kuvastoa, johon kuuluu alistunut nainen ja toisaalta toisten miesten himokas katse. Liioittelu yhdistyykin homososiaaliseen valtaan, vaikka se on yhtä lailla myös pakokeino puuduttavasta todellisuudesta. Viettelijöiden toiminta on lopulta banaalia toistoa, josta kaivattu loisto ja jännitys ovat kaukana. Hyvän kertomuksen varjolla totuus muuttuukin toissijaiseksi. Kertomus on itseisarvo, kuten kuvaus Mysteryn kohtaamasta huomiosta kertoo:

He didn't need openers. The women opened him. *Girls followed him for blocks*. Some grabbed his ass; *one older woman even bit his crotch*. And all he had to do if he was interested was perform a few magic tricks, which seemed to justify his outlandishness. (G, 166; kursivi lisätty.)

Vaikka lukija uskoisikin naisten kourineen viettelijää, väitteet häntä seuraavista naisista ja etenkin vanhemmasta rouvasta, joka on purrut häntä haaroista, ovat selvästi liioiteltuja. Onkin selvää, että suuri osa teoksen *The Game* sisällöstä vaikuttaa liioittelulta, mutta onko viettelemisessä koskaan ollutkaan millään tasolla kysymys totuudesta?

Kaikki aina Rodolphen tunteenpurkauksista Gatsbyn elämäntarinaa kietoutuu valheisiin. Etenkin viimeaikaiset viettelykertomukset tuntuvat irtisanoutuvan kokonaan totuudesta. Huomiota herättäneen suomalaisen *Sata naista* -viettelyblogin kirjoittaja Teppo M. tarkastelee aihetta eräässä kirjoituksessaan, joka löytyy myös osan blogin sisällöstä tallentaneesta kirjasta:⁵⁵

Kun hetken päästä istuimme tilattuamme pöydässä, olimme jo löytäneet leppoisan rennon tavan olla yhdessä. Marjukka halusi tietenkin tietää, mikä osa blogista on totta ja mikä keksittyä. Kaikki tuntuvat haluavan.
- Minä en vieläkään ymmärrä, mitä merkitystä sillä on. (Teppo M. 2008, 119.)

Myöskään Tepolle totuus ei ole niin merkittävää kuin hyvä kertomus. *Sata naista* -blogi ja teos ovatkin äärimmäisen kaunokirjallisia tekstejä, jotka kyseenalaistavat pienillä silmäniskuilla kaiken aikaa tarinoiden oletettua todenperäisyyttä ja rehellisyyttä. Totuudella ei olekaan mitään tekemistä viettelemisen kanssa, joka on täysin riippuvainen tarinankerronnasta. Tärkeintä on se, mitä ihmiset haluavat kuulla. Kertomista tehdään nautinnon takia, joten kerrottavuuden kasvattaminen liioittelulla on jaetun hyvän mielen takaamiseksi jopa oletettua (Ryan 1991, 92). Esimerkiksi sitcomin *How I Met Your Mother* eräässä jaksossa

⁵⁵ Kyseisessä blogissa nimimerkki Teppo M. tavoitteli vedonlyönnin varjolla 100 naisen viettelemistä, tai omine sanoineen ”naimista”, vuoden aikana. Tepon kirjoitukset ovat melko metafiktiivisiä ja toisaalta blogi leikittelee hieman liiaksikin kertomuksen rajoilla ja viettelyksen traditiolla. Osa blogin sisällöstä julkaistiin kirjana jo ennen vuoden päättymistä, mutta mediassa lupailtua elokuvaa ei koskaan ilmestynyt. Alkuperäinen blogi on myös vielä löydettävissä sivustolta ellit.fi. Utelaille ilmoitettakon, että Teppo hävisi vetonsa.

henkilöhahmot kertovat tarinoita neitsyytensä menettämisestä, mutta viettelijähahmo Barney Stinson välttelee aihetta: hän tapailee monien elokuvien, kuten *Dirty Dancing*, juonia kertoakseen itsestään, kunnes hänet lopulta painostetaan paljastamaan menettäneensä neitsyytensä 23-vuotiaana äitinsä 45-vuotiaalle ystävättärelle. Kun Barney istuu hiljaa nolattuna, hänen ystävänsä pyytävätkin saada kuulla uudestaan, kuinka hän menetti neitsyytensä tanssileirillä. (*How I Met Your Mother* 2x12, 07:20 & 20:22.) Kyse ei ole ainoastaan kasvojen pelastamisesta, vaan elämäntarinan uudelleenmuovaamisesta. Totuudella ei ole merkitystä, vaan sillä mitä haluamme kuulla ja uskoa. Kuten Peter Brooks toteaa viitaten Barthesin käsitykseen perinteisestä kertomuksesta stripteasena, riisuminen on paljon kiinnostavampaa kuin itsessään riisuttu (Brooks 1993, 19). Niinpä kertomus ja viettely ovat oikeutetusti pääosassa.

Mainitsemani sitcomin *How I Met Your Mother* hahmo Barney Stinson edustaa myös eräänlaista viettelykulttuurin ylikuumentumista, mikäli näemme Straussin teoksen kiehumispisteenä.⁵⁶ Viettelijöiden tylsyys on ennen kaikkea heidän kertomustensa, viettelystensä sekä siis itse kerrottavuuden kylläytymistä. Kerrottavan taso kasvaa ja vaatii yhä hurjempia naisseikkailuja viettelijöiltä, jotta Rodolphen kaiken nähnyt masennus ei valtaisi heitäkin. Tällöin syntyy tarve synnyttää yhä monimutkaisempia ja maanisempia kertomuksia. Barney Stinson onkin jonkinlainen ylilyönti, jossa yhdistyvät *The Gamessa* tavattavien viettelijöiden attribuutit: Barney on amatööriaikuri, siinä missä Stylen oppi-isä Mystery on ammatiltaan aikuri, ja Barney toistaa myös *The Gamen* viettelijöille tärkeitä maneeereja, kuten ylävitosia, "bro"-kulttuuria sekä viettelyhaasteita. Selvin yhteys on kuitenkin Barney'n pelit, viettelykuviot, jotka ovat usein yksinkertaistettuja ja äärimmilleen liioiteltuja versioita *The Gamen* viettelyskripteistä. Barney esimerkiksi tekeytyy SNASA:n ("Secret NASA") astronautiksi, joka on käynyt salaisessa Kuussa ("SMoon"), pelastaa naisia väittäen jonkun livauttaneen tyrnäystippoja heidän juomiinsa ja jopa kertoo erälle tyttöparalle Aladdin-henkisesti pukeutuneena, että eräs osa hänen ruumiistaan toteuttaa toiveita, jos sitä hieroo tarpeeksi lujaa (*How I Met Your Mother* 5x08, 02:09). Barney'n pelit ampuvat yli, ja ne ovat lähemmässä tarkastelussa varsin mauttomia ja ehdottomasti kytköksissä pornokuvastoon. Kaikessa limaisuudessaan ne toteuttavat kuitenkin viettelytraditiota sitcomin kehyksestä, hauskana ja liioiteltuna. Merkittävää onkin, että Barney'n suorittamia pelejä kuvataan hyvin paljon sarjan aikana, mutta itse viettelyksen lopputulos on täysin toissijainen ja viettelyksen kohde täysi statisti. Pelit ovatkin jotain, mitä Barney jakaa ystäviensä kanssa ja kirjoittaa kertomuksen tavoin pelikirjaansa.⁵⁷

⁵⁶ Viettelykertomuksen kannalta *How I Met Your Mother* -televisiosarjassa on merkityksellistä myös sen rakenne, joka muistuttaa tarinakokoelmaa *Tuhat ja yksi yötä*: koko sarja perustuu Ted Mosbyn lapsillensa kertomiin loputtomiin kertomuksiin elämästään nuorena aikuisena New Yorkissa ja siitä kuinka hän tapasi heidän nyt jo edesmenneen äitinsä. Sarja viimeisessä jaksossa paljastuu, että kertomukset ovat olleet enemmänkin juoni saada lapsilta hyväksyntä toisen naisen, Tedin ystävän Robinin tapailuun.

⁵⁷ Pelikirja tietenkin viittaa amerikkalaisen jalkapallon tarkasti varjeltuihin pelikirjoihin, jotka sisältävät joukkueen pelitaktikat. Barney ei kuitenkaan salaile pelejään, vaan ylpeilee niillä. Pelikirja korostaa pelillisyyttä, joka on tietenkin nähtävissä Neil Straussin teoksen *The Game* nimessä. *The Gamen* luvut merkitään myös nopilla, jotka tuovat mieleen aluksi uhkapelaamisen, mutta teoksen edetessä paremminkin roolipelaamisen.

Kuinka paljon *The Gamessa* esitettävästä on totta jää mysteeriksi, sillä Neil Strauss nojaa kaiken aikaa viettelytraditioon käyttäen sitä silmäniskuna. Seuraavassa esimerkissä luodaankin hyvin samankaltainen tilanne kuin Laclos'n *Vaarallisissa suhteissa*, jossa Valmont kirjoittaa kirjettä prostituoidun selän päällä:

[As I write this, I look up and, I swear to God, there is a girl on top of me. She has blonde hair and a sleeveless undershirt with a black bra underneath. She is smiling at me. I am inside her. [– –]

"You know it turns me on when you click the typewriter," she just said. "Can I put you in my mouth for a minute?"

So fuck the stereotypical image of the writer. This is the new one. I can get work done and play at the same time. It reminds me of somefucking Steve P. said, about always being in your own reality. Everyone is just a guest in it. So if it's my work time, and you want to have sex with me, well, welcome to my reality.

I think she's about to come. She is coming allksd;Good for her.]⁶ [– –]

⁶ This portion of the text has not been edited in order to preserve its authenticity. (*G*, 236; kirjoitusvirheet tarkoituksellisia ja alkuperäisiä.)

Tässä sitaatissa esiintyvä nainen on yksi ainoita henkilöitä, joita ei nimetä teoksessa, mutta hänen annetaan olettaa olevan yksi Straussin alter egon Stylen viettelemistä naisista. Kohtauksessa ei puhuta kuitenkaan uudesta viettelijästä, vaan kirjoittajasta. Straussin etsintämatka kohti viettelemistä laajenee kirjoittajuuden etsinnäksi, ja vähäisin vihje tästä pyrkimyksestä ei ole rivien välistä kurkistava *Vaarallisia suhteita*. Laclos'n teos aktivoituu viimeistään, kun teoksen elokuvaversiota kuvataan katsottavan myöhemmin *The Gamessa*. Kuitenkin nimetön viettelijä ja puhe "omasta maailmasta" viittaavat myös jonkinlaiseen fantasiaan. Kohtauksen nainen onkin viettelyn kohdetta enemmän kirjoittamista kuvastava muusa, perinteisen kuvaston mukaan feminiininen joskin seksualisoitu. Muusaksi alistettu nainen on läsnä myös vaikutusahdistuksen teoretisoinnissa, ja Straussin teos onkin tulkittavissa ahdistuksesta, joka sävyttää hänen olemustaan miehenä, viettelijänä ja kirjoittajana. Entäpä ylimitoitettut kirjoitusvirheet, jotka on muka jätetty toimittamatta? Kohtaus on liioiteltua kertomusta, joka kurkistaa metaleptisesti tarinan rajojen ylitse ja viettelykertomusten traditioon. Gérard Genetten kehittämän termin teoretisointia eteenpäin vienyt Dorrit Cohn erottaa diskurssin ja tarinan tason metalepsiksen toisistaan: diskurssitasolla kyse on "kertojan tavasta keskeyttää" hahmojen tekojen kuvailu poikkeamilla ja kommentoinnilla, kun taas tarinatasolla kahden tarinallisen tason raja rikotaan, jolloin syntyy "sekaannusta erillisten ontologisten tasojen välillä". Cohn erottaa myös Genetten tavoin ulkoisen metalepsiksen, joka tapahtuu "kertojan maailman ja hänen tarinansa välillä", sekä sisäisen metalepsiksen, joka sijoittuu saman tarinan kahden eri tason välille. (Cohn 2012, 105–106.) Metalepsistä on myös hieman yksinkertaistaen määritelty fiktiivisyyden rajoille vilkaisuksi, tai niiden yli kulkemiseksi (Kukkonen 2011, 1). Straussin todelliseksi väitetty reportaasi vilkuileekin taakseen ja vinkkaa silmää viettelykulttuurista tunteville lukijoille. Toisaalta se myös pakottaa lukijan tiedostamaan totuutena mainostetun teoksen kirjoitetun ja kaunokirjallisesti tuotetun luonteen. Metaleptinen sekaannus rakentuu ikään kuin kirjoittaja Neil Straussin ja viettelijä Stylen välille, ja vaikka koko teoksen voidaan tulkita keskustelevan tästä rajasta, tämän kohtauksen räikeä liikehdintä tasojen välillä alleviivaa keskustelunaiheen.

Jos kohtausta ja teosta ajatellaan intertekstuaalisuuden, alluusioiden ja subtekstien kautta, *The Game* flirttailee tietoisesti viettelykertomusten kanssa. Perinteisen alluusioiden tutkimuksen ongelmana on

pidetty, ettei alluusion tunnistamisen jälkeen ”tulkita uudelleen” tekstiä, johon viitataan, ja selvitetä uuden tekstin vanhasta tekemää kommenttia (Hebel 1991, 139). Tässä valossa tahdonkin sanoa Straussin teoksen tarjoamista alluusioista seuraavaa: Teoksen *The Game* alluusioiden ovat niin tribuutti viettelykertomusten traditiolle kuin itse kirjoittamiselle ja tarinankerronnalle, joka määrittää viettelemisen. Silmäniskut, kuten viittaus Laclos’n romaaniin, kunnioittavat illuusioita ainutkertaisesta kertomuksesta. Viittauksen kaltaiset alluusioiden kunnioittavat ennen kaikkia lukijoita, jotka osaavat lukea alluusioiden verkoston ja ymmärtää vihjeet. Kyse on kutsusta tiedostavalle lukijalle rikkomaan peli.

Liioitteleva *The Game* jopa alkaa puolen sivun kokoisella väitteellä "THE FOLLOWING STORY IS TRUE." (G, ix). Tällainen avaus kyseenalaistaa kaiken kansien välissä esitetyn ja synnyttää keskustelun ei-fiktion ja fiktion rajoista (kts. esim. Ryan 1991, 93). Alluusioiden ja viittausten varjossa totuutta todisteleva lausahdus on kuin haaste, joka houkuttelee kumoamaan itsensä. Haastetta lisää teoksen reportaasimaisuus, joka houkuttelee lukemaan vailla erityistä kyseenalaistamista. Väite ”tämä tarina on tosi” leimataan kuitenkin jo kertojan suussa ”kirjalliseksi keinoksi” ennen kuin sitä edes käytetään (G, viii). Kirjallinen keino ei tietenkään ole tae totuudesta, vaan lähinnä päinvastoin. Tällöin teos *The Game* paljastuu aarrejahdiksi ja lopulta keskusteluksi viettelyksestä, joka on kaikkialla, mutta eritoten kertomuksissa. Strauss tekee teoksessa yhtä lailla matkan kirjoittajaksi kuin viettelijäksi. Hän kasvaa viettelysten ja kirjallisuuden tradition tuottamassa ahdistuksessa kirjoittajaksi nimeltä Neil Strauss, mutta voittaakseen pelin, on lopetettava peli. Strauss tekee kuitenkin enemmän. Hän rikkoo pelin paljastamalla sen ja jokaisen skriptin. Hän kirjoittaa kirjan *The Game*.

6 Viettelijöiden päättymätön tarina, tai miten taistelu melkein voitettiin

Tutkielmani lähestyessä päätöstään on syytä palata keräämään punaisia lankoja. Jotta esittämäni analogia ja viettelykertomuksen tarkastelu saisivat oikeutuksensa, käänän vielä katseeni takaisin kohdeteoksiini. Millaisena viettelykertomus näyttäytyy valitsemieni teoreettisten kehysten kautta? Mitä analoginen suhde kaunokirjallisuuden roolien kanssa kertoo viettelyksestä? Miten loputtomasti uusiutuvia viettelykertomuksia pitäisi tulkita?

Menneeseen asetetun silmäyksen jälkeen on aika katsoa tulevaan. Viettelykertomus ei ole katoamassa, sillä viettelys on jatkunut ensimmäisistä kertomuksista tähän päivään. Onkin syytä miettiä niin syitä kuin seurauksia tälle universaalille kertomukselle ympärillämme, mutta vieläkin olennaisempaa on pohtia mahdollisuuksia, joita viettelyksen ymmärtäminen meille tarjoaa. Tutkielmassani nostan viettelyksen välineeksi kertomuksen itsensä tarkasteluun. Uskon kertomukselle analogisen viettelyksen voivan paljastaa jopa länsimaisen kulttuurin liikkeen uuteen vaiheeseen, eli postmodernista kohti ilmiötä, jota on tituleerattu etenkin viimeaikoina metamoderniksi. Mutta jottei todellisuus olisi liian yksinkertaista, uudet viettelykertomukset puhuvat ristiriitaista kieltä tästä liikkeestä. Toisaalta uskon viettelykertomuksen voivan tarjota vieläkin enemmän, nimittäin mahdollisuuden tarkastella uudella tavalla ilmiöitä, joka limittyvät viettelemiseen. Mahdollisia aluevaltauksia edustavat niin politiikka, uskonto kuin myynnin ja mainonnankin maailma. Koska emme kaiketi voi tehdä viettelykselle mitään, kysykäämme mitä viettelys voi tehdä ja tarjota meille.

6.1 Paluu kohdeteoksiin: *It's going to be legen – wait for it... – dary! Legendary!*

Gustave Flaubertin *Rouva Bovary* ei ole yhden viettelyksen ihme, sillä teoksen lopulla Emma Bovary kohtaa uudestaan kirjuri Léonin, jonka kautta hän ikään kuin kokeili suhteen rakentamista toiseen mieheen. Léon ja Emma kohtaavat nyt kasvaneina ja valmiina jopa jokseenkin kirjaimellisesti viettelyksen näyttämölle:

Léon ojensi kätensä luontevasti kuin herrasmies ainakin, ja rouva Bovary ojensi vaistomaisesti omansa, totellen kai vahvemman tahdon vetovoimaa. [– –] Hän muisti kuitenkin pian tilanteen vaatimukset, ravistautui hereille haaveistaan ja keksi kiireesti sanottavaa.

”Hyvää päivää... No mutta, tekö täällä?”

”Hiljaa!” huusi joku permannolta, sillä *kolmas näytös alkoi juuri*.

”Asuttko Rouenissa.”

”Kyllä asun.”

”Mistä lähtien?”

”Ulos! Ulos!”

Heitä käännyttiin katsomaan; he vaikenivat. (RB, 238–239; kursiivit lisätty.)

Pariisissa opiskellut Léon on kasvanut hyvätapaiseksi maailmanmieheksi ja jopa naisten tuntijaksi, siis eräänlaiseksi verrattain köyhän miehen versioksi Rodolphesta. Toisaalta Emmalle viettelys on jo tuttua, eikä hänkään jää tuppisuuksi entisen ihastuksensa edessä. Emman ja Léonin kohtaaminen teatterissa juuri ennen

oopperaesityksen kolmannen näytöksen alkua korostuu äärimmilleen, sillä myös teoksen kolmas osa on juuri alkamassa. Tämä itsetietoinen liike nostaa etualalle kertomuksen ja erityisesti kipinää alleen ottavan viettelykertomuksen Emman ja Léonin välillä. Viettelijä ja vieteltävä seisovat kuin lavalla muiden katsojien itseasiassa kääntyessä katsomaan heitä. Ongelmaksi muodostuu kuitenkin roolijako, sillä kumpi heistä onkaan viettelijä.

Emma ja Léon yrittävät selvittää, mitä tuo toinen haluaa, mutta myös mitä he itse haluavat. Aiemmin heidän suhteensa ei voinut kasvaa, koska heidän halunsa olivat liian samankaltaisia, eli ensisijaisesti halua olla osa kertomusta. Tällainen halu on vietellyn ja lukijan halua, jota viettelijä käyttää hyväkseen viettelyksessään. Viettelys on kertomus, ja viettelijä haluaa hallita niin vieteltävää kuin kertomustaan. Hallinta on maailman muovaamista omaksi kuvakseen, siis sääntöjen venyttämistä ja taivuttamista tahtoonsa. Sanat ja viettelys ovat todellista valtaa ja jopa jotain ihmisyyttä suurempaa, kuten myytit ja viettelyksen historia paljastavat. Vietelty ja lukija eivät ole kuitenkaan ehdottomasti irrallaan viettelijän ja kirjoittajan halusta, vaan liike näiden roolien välillä on mahdollista. Lukeminen on luovaa ja tulkinnallista, sekä siis jotain, mikä ”ottaa osaa kirjoittamisen kokemukseen itseensä” (Hutcheon 1980, 144). Kaunokirjallisuuden ja viettelyksen ympärille rakentuvat roolit eivät olekaan selkeästi erotettavissa toisistaan, vaan ainaisessa liikkeessä ja kauhun tasapainossa. Niinpä Emma Bovary ja Léon kulkevat kohti viettelijän ja kirjoittajan osaa, kun sitä heille tarjotaan. Nyt he kumpikin ovat halukkaita muovaamaan kertomusta, joka rakentuu heidän ympärilleen:

He eivät aina halunneet paljastaa ajatuksiaan kokonaan, mutta yrittivät silti sepittää mielessään lauseen, jolla ne parhaiten välittyisivät. Emma ei tunnustanut rakkauttaan toiseen; Léon ei kertonut unohtaneensa Emman. (RB, 245.)

Kanssakäyminen ei ole niinkään tunnetta, vaan taktikointia ja totuuden muovaamista tilanteeseen sopivaksi. Emma ja Léon eivät kerro todellisia tuntemuksiaan ja tarinoitaan, sillä eihän kukaan halua kuulla tulleeensa unohdetuksi. He haluavat miellyttää vieteltäväänsä, saada tämän antautumaan. Halu omaan kertomukseen ja sen absoluuttiseen hallintaan on kuitenkin suurempi ja ensisijaisempi. Niinpä vaikka Léon saa Emman nauramaan niskasuudelmien yllätyshyökkäyksellä, Léon näkee tämän silmissä vain ”kylmyyttä ja majesteettillisuutta” (RB, 250). Léon laskelmoi etsiessään Emman silmistä tunnetta, mutta hän saa vastaansa vain viettelijän kylmän katseen.

Kertomus viettelemisenä on Ross Chambersin mukaan metafora, jossa halujen, siis ”halun kertoa ja halun kerrontaan”, mobilisoiminen tuottaa kerronnallisen kärjen ja merkityksen (1984, 10). Kilpailevat halut herättävät kertomuksen ja siten viettelyksen henkiin. Viettelemisessä taas kertomus on elimellisessä osassa, sillä sekä itse vietteleminen että siitä kertominen ovat tulkittavissa kertomuksen jakamiseksi. Peter Brooks on todennut kertomusten kuvaavan ”halun moottoreita, jotka ajavat ja kuluttavat juoniaan ja jotka myös näyttävät paljaana kertomisen luonteen ihmisen halun muotona”, haluna ”vietellä ja alistaa kuulijansa” (Brooks 1984, 61). Kertomus on viettelijän halu ja mahdollisuus absoluuttiseen valtaan. Vietteleminen vaatii kuitenkin vietelleyksi tulemisen esittämistä, kuten esimerkiksi Rodolphen romanttiset,

mutta valheelliset sanat osoittavat. Jean Baudrillardin mukaan ”tulla vietellyksi on haastaa toista vuorostaan tulemaan vietellyksi” (1990, 22). Viettelys piileekin tuossa esittämisen ja todellisen tunteen rajassa, jolla viettelijä taiteilee. Viettelyksen roolit eivät ole staattisia, vaan avoinna jatkuvalle neuvottelulle, mutta lopulta jompikumpi osapuolista on jäävä viettelyn osaan.⁵⁸ *Rouva Bovaryn* toisen suuren viettelyksen roolijaossa Léonin halu olla kertomuksessa tekee hänestä Emman viettelemän:

Emma oli vuoroin salaperäinen ja iloinen, puhelias, hiljainen, innostunut, välinpitämätön, ja hänen vaihtelevat mielialansa virittivät Léonissa yhä uusia haluja, herättivät henkiin vaistot ja hämärät muistot. Emma oli kaikkien romaanien rakastunut nainen, kaikkien näytelmien sankaritar, kaikkien runokirjojen nimetön ”hän”. (RB, 278–279.)

Emma näyttäytyy Léonille jonkinlaisena täydellisen naisen kuvajaisena, ja Emma siis sulautuu romaanihenkilöihin Léonin mielessä. Emma Bovaryn vaihtelevat mielialat tekstikatkelmassa viittaavat täydellisen viettelystavan ja kertomuksen etsintään. Tuo ainainen tunnelman liike on kuin taktiikan vaihtamista, ja Emma rakentaakin kertomusta Léonille, joka näkee pian Emman vain kertomusten lävitse.

Viettelijänä Emma taivuttaa Léonia tahtoonsa, mutta viettelyn halu hänessä itsessään ei päästä irti. Vaikka hän toisaalla suhtautuu intohimoisesti valheiden kertomiseen ja eräänlaisen uuden kertomuksen luomiseen, Emma toistaa oman viettelijänsä, Rodolphen, maneereja halussaan matkata sinisillä tillsbury-rattailla (RB, 282–284). Rodolphe jätti hänet matkaten tuollaisissa rattaissa, ja onkin kuin Emma yrittäisi kirjoittaa uudestaan tuota kertomusta haluamallaan tavalla. Emma kärsii eräänlaisesta vaikutusahdistuksesta suhteessa onnettomasti päättyneeseen rakkaustarinaan Rodolphen kanssa. Hän yrittää olla Rodolphe, mutta tuolloin kertomus, jota hän tarjoaa Léonille, onkin rakennettu ensisijaisesti häntä itseään varten. Rouva Bovary vaatii vietellyltä Léonilta niin runoja kuin suuria tunteitakin, ja lopulta kertojakin huomauttaa, että Léon on enemmän rakastajatar heidän suhteessaan (RB, 290–291). Léon ei saa omaa kertomustaan ja haluaan täytetyksi, sillä Emma ei edes yritä miellyttää häntä. Emma on yhtäaikaaisesti viettelijä ja vietelty, kirjoittaja ja lukija. Kun hän lukee romaanejaan kotona, hän pelästyy jännittäviä kohtia ja kirkuu ääneen. Emman halu elää kertomuksessa on rinnan kertomisen halun kanssa. Niinpä hänellä ei kriittisellä hetkellä ole otetta laiminlyömäänsä rakastajaan. Yrittäähän kirjoittajakin yleensä vangita kertomuksellaan lukijansa huomion, eikä ainoastaan ruokkia omaa viehtymystään itseensä.

Emman rakkaus ylellisyyteen ajaa hänet rajuihin velkoihin, jotka hän salaa aviomieheltään Charlesilta. Emma yrittää houkutella rakastajansa Léonin kavaltamaan rahaa työpaikaltaan, mutta Léonille

⁵⁸ Viettelyksen roolit elävät osapuolten välillä mielenkiintoisesti myös Audrey Niffeneggerin aikamatkailua ja romantiikkaa yhdistelevässä teoksessa *The Time Traveler's Wife* (2003, suom. *Aikamatkustajan vaimo*): eräänlaisesta aikamatkustusta aiheuttavasta epilepsiasta kärsivä Henry tapaa 28-vuotiaana 20-vuotiaan Claren, tulevan vaimonsa, joka on taas tavannut vanhemman aikamatkalla olevan Henryn ensimmäistä kertaa 6-vuotiaana. Siinä missä tämä 20-vuotias Clare viettelee Henryn, voidaan tämän viettelyksen ajatella tapahtuvan vain, koska noin nelikymppinen Henry matkaa Claren lapsuuteen 152 kertaa pakottaakseen itsestään keskipisteen tulevan vaimonsa elämälle. Mikäli Henryn ja Claren suhdetta lukee rakkaustarinan sijaan enemmänkin kertomuksena viettelyksestä, Niffeneggerin teos muuttuu traagiseksi kertomukseksi sairaalloisesta ja hallitsevasta suhteesta, jossa osapuolet kamppailevat elämiensä omistamisesta.

tilanne on mahdollisuus suhteen lopettamiseen. Léon pääsee irti Emman kertomuksesta, joka on tarkoitettu enemmän viettelijättärelle itselleen. Emma jää ilman rakastajansa apua, ja hän tarvitsee kipeästi rahaa maksaakseen velkansa, mutta viettelijän halu hänessä ei halua päästää irti vallasta: kun kylän notaari Guillamin ilmaisee kiinnostuksensa antaa Emmalle rahaa vaihdossa seksuaalisista palveluksista, epätoivoinen Emma haluaa päättää itse kohtalostaan (RB, 316–317). Niinpä hän hylkää viettelystä muistuttavan lähentelyn, vaikka hän itse pian käyttää samaa strategiaa yrittäessään houkutella veronkantaja Binetin antamaan hänelle rahaa. Lopulta Emma yrittää viettelä jopa entisen rakastajansa Rodolphen. Kyse on etenkin myöhemmälle viettelykertomukselle olennaisesta hetkestä, viettelijöiden voimainmittelöstä. Entisen viettelijänsä edessä Emma Bovary, tämä uusi viettelijä, ei valheistaan huolimatta saa taivutettua Rodolphea tahtoonsa. Kertomuksen hallinta ja vietteleminen ovat pakkomielle, jonka puolesta Emma on jopa valmis kuolemaan. Emman maaninen Rodolphen kulminoituva viettely-yritysten sarja yhdistyy tämän langettamaan varjoon viettelijänä ja siis vaikutusahdistukseen. Hyvin samankaltainen maanisuus ja pakonomaisuus määrittävät viettelystä vielä tänäkin päivänä esimerkiksi teoksessa *The Game*. Kun Emma lopulta viettelee onnistuneesti miehen antamaan hänelle haluamansa, kyse on pojasta, eli apteekkarin apulaisesta Justinista. Ainut mitä Justin voi Emmalle antaa, on tietämätön apu ja avuton katse, kun Emma myrkyttää itsensä arsenikilla.

Rouva Bovary tappaa itsensä rakastajiensa hylkäämänä ja ylellisen elämän velkaannuttamana. Charles Bovary, joka ei kyennyt tarjoamaan vaimolleen tämän kaipaamaa kertomusta, löytää itsestään kirjoittajan vasta Emman kuoltua, kun ohjeet hautajaisia varten tulee kirjata ylös:

Tahtoni on, että hänet haudataan hääpuvussa valkoiset kengät jalassa ja sepele päässä. Hiukset levitetään olkapäille. Kolme arkkuja, yksi tamminen, yksi akasiapuinen, yksi lyijyinen. Minut jätettäköön rauhaan, kestän kyllä. Hänet peitetään suurella palalla vihreää samettia. Tämä on tahtoni. Tehkää sen mukaan. (RB, 342–343; kurssiivi alkuperäinen.)

Kontrasti ohjeiden runollisen sävyn ja Emman halveksuman miehen välillä on valtaisa. Charlesin kirjoittamat sanat ovat juuri sitä, mitä Emma olisi häneltä eläessään kaivannut. Charles yrittää myös muuttua vielä elämänsä viime hetkillä ja omaksua vaimonsa ajatukset ja mieltymykset sekä ylellisen elämän, jota tämä rakasti. Yritys muuttua on Charlesin vastaus kerrottavuuden ehtojen muutokseen ja siis kuin yritys neuvotella Emman kanssa, jotta tämä hyväksyisi aviomiehensä. Emma on kuitenkin kuollut ja Charles kuolee lehtimajaan heidän kotipihalleen. Charles Bovaryn kuolema on banaalin dramaattinen ja juuri sellainen, mitä Emma olisi rakastanut: Charles kuolee vailla näkyvää syytä kuin kaipuusta ja rakkaudesta Emmaan.

Charles Bovary kuvastaa tulkintani mukaan kirjallisuuden traditiota, joka muuttuu ajan hampaan myötä auttamatta kömpelöksi ja tylsäksi. Vaikka Charles tekee kaikkensa Emman eteen, mikään ei riitä. Uudet virtaukset ja uudet viettelijät vievät Emman mukanaan kertomuksineen. Emman halu kertomukseen ei täyty Charlesin tarjoamalla tutulla ja tasaisuutta tarjoavalla avioliittoskriptillä, vaan syköhdys vaatii Rodolphen kerronnallisempia sanankänteitä. Lopulta Emma yrittää rakentaa oman kertomuksensa, mutta hän epäonnistuu viettellessään vain itsensä ja ikään kuin siis kirjoittaessaan vain itselleen. Kuten kaikki

viettelijät, Emma on itsekäs. Emma Bovary on kuitenkin ennen kaikkea vietelty ja tuon roolin kautta tuomittu tappioon – jopa kuolemaan. Gustave Flaubertin teoksessa *Rouva Bovary* onkin tätä kautta nähtävissä kertomusta korostava taso, joka keskustelee romaaneista, lukijoista ja kirjoittajista sekä heidän rooleistaan ja haluistaan.

F. Scott Fitzgeraldin *The Great Gatsby* viettelijä Jay Gatsby viettelee elämäntarinallaan, ja tavoite ja halu hänen tekojensa takana on laajempi kuin entisen rakastetun Daisyn valloittaminen: viettelijä yrittää löytää oikeutuksen omalle kertomukselleen sekä pakottaa sen ainoaksi totuudeksi, vaikka juurikin kilpailevien totuuksien moninaisuus ja virtuaalisuus on tehnyt hänestä kiinnostavan. Gatsby ei ole kiinnostunut ainoastaan Daisystä, vaan hän haluaa tuhota menneisyyden, jossa Daisy meni naimisiin aviomiehensä Tomin kanssa. Oman elämäntarinansa valheista rakentanut Gatsby kirjoittaa kertomustaan Tom Buchananin kertomuksen päälle, ikään kuin yrittäen tulla Tomiksi.⁵⁹

Analogiani kautta tämä kiinnostus toisiin viettelijöihin on suhteessa Harold Bloomin vaikutusahdistukseen, joka kuvastaa kirjoittajien taistelua vaikutteidensa kanssa. Vaikutusahdistus saa kirjoittajan yrittämään edeltäjänsä töiden ylittämistä, mutta tällöin hän itseasiassa vain toistaa vaikutteensa töitä. Tämä tarve voittaa edeltäjä ajaa Gatsbyn kohtaamaan teoksen aiemman viettelijän ja kirjoittajan, eli Daisyn aviomiehen Tom Buchananin. Kirjoittaminen ja vietteleminen ovat taistelua luovasta tilasta. Tom Buchananin taistelu aktivoituu alluusioissa Flaubertin *Rouva Bovaryyn*, sillä Tom kamppailee Rodolphen kanssa toistaen tämän suhdetta rouva Bovaryyn omassa suhteessaan rouva Wilsoniin. Rodolphen henkilöhaamossa taas kaikuu esimerkiksi Benjamin Constantin teoksen *Adolphen* päähenkilö. Niinpä Gatsbyn halu valloittaa Daisy ja pyrkimys kohti rikkautta sekä seurapiirien hyväksyntää ovat vaikutusahdistuksen kautta tarkasteltuna yritys ylittää Tom – yritys, joka päättyy toistoon. Jos Gatsby karkaisi auringonlaskuun Daisyn kanssa kohtamatta Tomia, mikään ei estäisi viettelyksen onnistumista. Viettelijä ei kuitenkaan saa rauhaa ennen kuin hänen kertomuksensa on absoluuttinen totuus. Kohtaaminen on väistämätön, ja Tom Buchanan tuhoaa Gatsbyn viettelyksen paljastamalla hänet rikolliseksi, jonka kertomus on vain imitaatio todellisuudesta, jonka Daisy oikeasti haluaa. On kuin Tom paljastaisi Gatsbyn huolellisen kertomuksen loppuratkaisun yleisölle, jolloin kerrottavuutta ja kerronnallisuutta sekä ylipäättään ihmisten uteliaisuutta hyödyntänyt korttitalo sortuu. Virtuaalinen ja aukkoja sisältävä mysteeri tyrehtyy totuudeksi, joka on seurapiireistä lähinnä vulgaari. Gatsby ei kykene enää aktivoimaan yleisönsä kiinnostusta saati neuvottelemaan tilannetta, jossa hänen kertomuksensa olisi oikeutettu.

⁵⁹ Myös kasvaminen tai tuleminen toiseksi, joka yhdistää kaikkia esittelemiäni kohdeteoksia, on toistuva piirre viettelykertomuksen traditiossa. Edustava esimerkki on Patricia Highsmithin trillerin *The Talented Mr. Ripley* (1955) identiteettejä ja elämiä ryöstelevä nimihenkilö. Toisaalta jo mainitun Fay Weldonin teoksen *The Life and Loves of a She-Devil* (1983) päähenkilö Ruth vie toiseksi tulemisen uudelle tasolle: kun Ruthin aviomies Bobbo jättää hänet neiti Mary Fisherin takia, Ruth tekee koko elämästään suuren suunnitelman, jonka kautta hän voi muuttua koko olemukseltaan ulkonäköään myöten Mary Fisheriksi. Ruth heittelee kapuloita entisen aviomiehensä uuteen avioliittoon, ja hän myös hankkii miehelleen vankilatuomion. Ruth viettelee ja juonittelee itsensä lopulta asumaan onnettomana syöpään kuolevan Maryn kartanoon, mutta kirsikkana kakun päälle Ruth toivoo Maryksi muuttuneena tekevänsä aviomiehensä Bobbon äärimmäisen onnettomaksi – kunhan tämä ensin vapautuu vankilasta. Mielenkiintoista kyllä, Mary Fisher on teoksessa ammatiltaan kirjailija, mikä nostaa tässäkin viettelykertomuksessa etualalle itsessään kertomusta.

Vaikutusahdistuksen perintö on kaksijakoinen. Vaikutus nähdään yleensä negatiivisena ilmiönä, eikä syy ole vähiten Harold Bloomin käyttämässä melankolisen aggressiivisessa kuvastossa. Tällöin viettelijöiden taistelu on loputonta asemotaa kirjoittajien välillä. René Girard näkee kirjailijoiden vahvistavan teostensa sankareiden välityksellä kuvaa jonkinlaisesta sairaalloisesta ylpeydestä ja riivattujen henkilöiden täyttämistä romaaniuniversumeista (1988, 307). Triangulaarisen halun kautta nähtävät ylpeys ja riivaus tuntuvat toistuvan vaikutusahdistuksen havainnoissa, mutta erityisesti viettelykertomuksessa. Viettelijöiden ja analogisesti kirjoittajien suhdetta edeltäjiinsä voi tarkastella tahattomana ja väkivaltaisena pakkoliikkeenä. Tämä ei kuitenkaan ole koko totuus.

The Great Gatsby keskustelee pinnan alla *Rouva Bovaryn* tavoin kertomuksesta ja sen ympärille muodostuvista rooleista. Jay Gatsbyn kuollessa hautajaisiin osallistuu Nickin lisäksi vain yksi hänen juhliinsa käyneistä sadoista vieraista, pöllösilmäinen mies, jonka Nick tapaa kirjan alkupuolella Gatsbyn kirjastohuoneessa ihailemassa kirjoja:

‘Absolutely real—have pages and everything. I thought they’d be a nice durable cardboard. Matter of fact, they’re absolutely real. Pages and—Here! Lemme show you.’
Taking our skepticism for granted, he rushed to the bookcases and returned with Volume One of the *Stoddard Lectures*.
‘See!’ he cried triumphantly. ‘It’s a bona fide piece of printed matter. It fooled me. This fella’s a regular Belasco. It’s a triumph. What thoroughness! What realism! Knew when to stop too—didn’t cut the pages. But what do you want? What do you expect?’
He snatched the book from me and replaced it hastily on its shelf muttering that if one brick was removed the whole library was liable to collapse. (*GG*, 50–51.)

Tämä vieras ihailee Gatsbyn todellisuudentajua ja perinpohjaisuutta, kun teokset hyllyissä kirjastohuoneessa ovatkin oikeita. Hän myös kutsuu Gatsbya ”Belascoksi” viitaten 1900-luvun vaihteessa vaikuttaneeseen merkittävään teatteriohjaaja-käsikirjoittaja David Belascoon.⁶⁰ Pöllösilmäinen mies onkin ymmärtänyt Gatsbyn elämäntarinan fiktiiviseksi. Hän tunnistaa kaiken ympärillään eräänlaiseksi näytelmäksi tai kertomukseksi. Kyllästymisen sijaan pöllösilmäinen mies arvostaa Gatsbya kirjoittajana ja todellisuuden muovaajana: hän ei ole kiinnostunut ainoastaan Gatsbyn ympärillään pyörivistä huhuista ja kertomuksista, vaan siitä miten ne on rakennettu. Hän nauttii rakennelmasta, koska se on taidokkaasti koottu. Valtava kirjasto leikkaamattomine kirjoineen on Gatsbylle tapa luoda kuva sivistyksestä, mutta toisaalta nuo kirjat ovat sananmukaisesti tiiliä itsensä kertomuksen perustuksina. Ne ovat tietoisia ja tiedostamattomia vaikutteita, jotka rakentavat Jay Gatsbyn kertomuksen. Pöllösilmäinen mies on kuitenkin pettymyksen sijaan vaikuttunut. Kyse ei ole aina vain tarinasta, vaan miten se kerrotaan. Niinpä vaikutusahdistuksen valossa pöllösilmäisen miehen ihailu on kuin vapautus – vaikutusta ei voi paeta, joten miksei siitä voisi nauttia.

Siinä missä Daisy tai kukaan muukaan Gatsbyn juhlien vieraista ei saavu isäntänsä ja viettelijänsä hautajaisiin, pöllösilmäinen mies kiiruhtaa paikalle. Hän arvosti Gatsbya kertomuksen rakentajana ja halusi kunnioittaa tätä, kun virtuaalisuuden hävittänyt totuus Gatsbyn elämästä karkotti seurapiirien uteliaat.

⁶⁰ Samaa alluusiota käsittelee ohimennen myös Udo J. Hebel: viittaus David Belascoon osoittaa hänestä populaarikulttuuristen alluusioiden nousua syrjäyttämään raamatulliset ja mytologioiden tarjoamat viittauspohjat (1991, 149).

Tulkitsen, että *The Great Gatsby* osallistuu pintatason alla kirjalliseen keskusteluun kirjoittajan asemasta ja eräänlaisesta unohduksen pelosta, joka vaivaa varmasti aina taiteilijoita. Fitzgeraldin ja Gustave Flaubertin teosten välinen alluusiokenttä kieliin kirjoittamisen haasteista ja vaikutuksesta, joka muovaa kertomuksia. *The Great Gatsbyn* juonen takana voi tulkita seikkailevan analogiani kautta kirjoittajia, joita vaikuttamisen halu ja oma kertomus ajavat haastamaan traditioita.

Neil Straussin paljastuskirja *The Game* olisi helppo erottaa kokonaan eri genreen kuin esimerkiksi *Rouva Bovaryn* kaltainen hienovarainen viettelykertomus, mikäli se ei kaikuksi niin vahvasti traditiota. *The Gamen* viettely on nopeatempoista kikkojen toistamista, kun perinteisempi viettelijä taas rakentaa hienovaraista suunnitelmaa taivuttaakseen kohteensa tahtoonsa. Nämä todellisen maailman viettelijähahmot toistavat kuitenkin viettelykertomuksen traditiota niin tietoisesti kuin tahtomattaankin. Kysymys on jatkumosta, joka elää viettelijöiden välisissä suhteissa, vieteltävien yksinäisyydessä ja näiden osapuolten ristiriitaisissa haluissa. Viettelijät viettelevät, taistelevat, tylsistyvät ja punovat kertomuksiaan, joita vieteltävät vaativat ja joita he ainakin kuvittelevat osaltaan rakentavansa. *The Gamen* viettelijät purkavat viettelystä osiin ja tekevät siitä pelin. Kertomuksen ominaisuuksista, kuten kerrottavuudesta ja kerronnallisuudesta, tulee pelinappuloita tai peliohjain, joilla manipuloidaan viettelystä. Rodolphe hyödyntää *Rouva Bovaryssa* viettelyksen ja romantiikan kieltä, konventioita ja skriptejä, sillä hän huomaa niiden toimivan Emmaan, kun taas Jay Gatsby tuottaa yhä uusia juonenkäänteitä elämäntarinassaan saadakseen ihmiset puolelleen. Viettelemisestä tulee kertomuksen hallintaa retorisella tasolla. Kertomuksen retorisia ominaisuuksia tutkinut James Phelan näkee tekstin, kirjoittajan ja lukijan välisessä retorisessa suhteessa ”monikerroksisia kirjoittamisen ja lukemisen prosesseja”, jotka esittävät vaatimuksia ”kognitiolle, tunteille, haluille, toiveille, arvoille ja vakaumuksille” (Phelan 1996, 19). Viettelijän hallinta on kuitenkin retorista ylivoimaa.⁶¹ Näennäisesti tasa-arvoisen kommunikaatiotilanteen, siis yhteiseksi kertomukseksi muokatun viettelyksen, kulku on manipuloitu, masinoitu ja ennakoitu viettelijän toimesta.

Kertomus sisältää viettelyksen, ja vietteleminen on siksi helposti rinnastettavissa kirjoittamiseen. Viettelijä ja vieteltävä etsivät konsensusta heidän yhteisen kertomuksensa kärjestä, mutta se ei tule välitetyksi, ellei viettelyssä ole kanonisuutta murtavia käänteitä, siis jotain mikä kiihottaa mielikuvista haluamaan katsoa tilanne loppuun asti. Viettelemisen on myös pakko uudistua, ettei kuvio tule automatisoiduksi, mutta toisaalta se ei saa hämmentää liikaa, ettei punainen lanka katoa. Vieteltävän pitää saada kuulla ja osallistua itseään kiinnostavaan viettelykseen, sillä muutoin viettelijä hylätään. Niinpä manipuloiva viettelijä neuvottelee, rakentaa ja muokkaa tarinasta haluttavan. Hän kunnioittaa traditiota,

⁶¹ Mielenkiintoinen viettelemisen retoriikkaa tarkasteleva teos on Ian McEwanin *Enduring Love* (1997), jossa traagisen onnettomuuden todistaminen yhdistää kaksi miestä, Joe Rosen ja Jed Parryin. Jed kärsii de Clerambault'n syndroomasta, joka saa hänet kuvittelemaan jonkun toisen rakastuneen häneen, teoksen tapauksessa Joen. Harhainen Jed soittaa Joelle, vaanii tämän talon edessä ja lähettelee kirjeitä. Kirjeet ovat uskomattoman vakuuttavia ja täynnä vihjauksia Joen antamasta vastarakkaudesta, mikä saa Joen avopuolisonkin epäilemään rakkaussuhdetta miesten välillä. Jedin retorista ylivoimaa osoittavat kirjeet esittävät hänen henkilökohtaista harhaista totuuttaan niin vakuuttavasti, että tuo kuvitelma uhkaa vallata oikean elämän.

mutta uskaltaa myös ylittää sen. Viettelijän voisi helposti tässä kuviossa korvata kirjoittajalla, ja viettelemisen analoginen suhde kertomukseen ei vaikuta enää järin kaukaiselta ajatukselta. *The Gamessa* tästä suhteesta vihjaillaan sekoittamalla kirjoittajaa ja viettelijää.⁶² Kertomuksen merkitys korostuu niin *The Gamessa* kuin muissakin viettelijöiden seikkailuissa:

Say, "Stick your tongue out." Then suck on it. If she slaps you, good! That story would rock. (*G*, 104.)

"Ted, my boy, it's going to be legen – wait for it... [– –] – dary! Legendary!" (*How I Met Your Mother* 2x22, 21:30–3x01, 00:17.)⁶³

Viettelemisen merkitys kulminoituu kertomuksiin ja sanoihin. Tarina itsessään on merkityksellinen ja tavoiteltava, ei niinkään viettelyn lopputulos, joka vaikuttaa usein jopa unohtuvan. Niinpä vieteltävän mielihyvä tai -paha ovat toisarvoisia ja käännettävissä viettelijän voitoksi viettelyksestä kerrottaessa. Viettelijät korostavat kertomuksia ja niiden uudistumista, joten mitä legendaarisemmin keinoin viettely tapahtuu, sen parempi. Tällöin esimerkiksi *How I Met Your Mother* -sitcomin viettelijän Barney Stinsonin yliampuvat pelit ovat oikeutettuja – ovathan ne täysin absurdeja tarinoita, jotka vangitsevat kiinnostuksemme.

Viettelykertomuksissa seikkailee aiempien viettelijöiden traditio, joka on kuin menneen haamu. Niin Rodolphe, Gatsby kuin Paholainenkin väijyvät viettelijän makuuhuoneessa. Toisaalta viettelijöiden taakka kietoutuu myös kertomusten traditioon: populaarikulttuuri ja kaunokirjallisuus elävät *The Gamen* sivuilla, eikä alluusioita ole puuttunut aiemmastakaan viettelykertomuksesta. Straussin teoksessa nähdään myös kaunokirjallisuuden hahmoja, kuten viettelijä Tyler Durden, jonka nimi viittaa Chuck Palahniukin romaanin *Fight Club* (1996) antagonistiin. Palahniukin teoksessa Tyler pyrkii kaatamaan länsimaisen kulutusyhteiskunnan, joten ei tule yllätyksenä, että *The Gamessa* hahmon pyrkimys on rikkoa viettely-yhteisön tasapaino. Viettelijä Tyler Durden yrittää myös alati tehdä vaikutuksen Styleen ja kilpailla tämän kanssa, vaikkakin lopulta Style itse viettelee erään Tylerin viettelyksen kohteista vain kostaakseen kärsimänsä julkisen nolaamisen (*G*, 310). Viettely-yhteisössä on todistetusti vaikuttanut jäsen nimeltä Tyler Durden, mutta kun hän toimii myös *The Gamen* antagonistina fiktiivistä kaimaansa peilaten, toden ja fiktion rajat hämärtyvät.

Paljastuskirjan ja reportaasin genreihin kuuluu oletus paljastuvasta totuudesta, mutta on muistettava *The Gamen* kertovan viettelijöistä, jotka muovaavat alati totuutta halujensa mukaan. Kuinka paljon Tyler Durdenin lainautumisesta ja osuvasta roolista *The Gamessa* on tarkoituksellista, on mahdotonta sanoa varmaksi. Absoluuttinen totuus ei ole kuitenkaan merkityksellistä, vaan kiinnostavaa on, mitä Tyler Durdenin ja viettely-yhteisön toimintatavat paljastavan Stylen suhde vihjaa. Toisaalta suhdetta voi tulkita kirjoittaja Neil Straussin yrityksenä löytää paikkaansa länsimaisen kaunokirjallisuuden traditiossa: Strauss leikittelee alluusioilla niin James Joycen kuin Philip Rothin tuotannosta, kunnes hänen alter egonsa Style

⁶² Tutkielman sivun 82 pitkä sitaatti kohdeteoksesta on tyyppiesimerkki kirjoittajan ja viettelijän roolien sekoittumisesta.

⁶³ Toinen kausi loppuu kesken Barney'n usein toisteleman lauseen ja kolmannen kauden alkaessa lause täydentyy.

ryhtyy suoranaisesti kilpailemaan suosituksen nykykirjailija Palahniukin hahmon kanssa. Tällaisen vaikutusahdistusta ilmentävän kahakoinnin rinnalla on muistettava, että *Fight Club* -romaanissa Tyler Durden on kuitenkin vain päähenkilöstä jakautunut persoonallisuus. Tällöin alluusio Durdeniin aktivoi tulkinnan, jossa Strauss viittaa kaiken aikaa hänen itsensä tuhoavan viettely-yhteisön. Tämän hän tekeekin rikkomalla sanattoman sopimuksen ja paljastamalla viettelijöiden toimintatavat teoksellaan *The Game*. Viettelykulttuurin tuhoaja ei ole kuitenkaan viettelijä nimeltä Style, vaan tämän paha jakautunut persoonansa, eli kirjailija-toimittaja Neil Strauss. Hän rikkoo viettelyksen vietelläkseen kirjoittajana lukijansa uudella kertomuksella joukosta omituisia miehiä, jotka opettavat viettelemistä

Yhteisön paljastava *The Game* ei tuhoa viettelykulttuuria, vaan uudistaa sen. Palahniukin teoksessa *Fight Club* nimetön päähenkilö ja hänen toinen persoonansa Tyler Durden yrittävät kaataa länsimaisen kulttuurin, mutta kyse on yhtä lailla yrityksestä aloittaa uudestaan. Niinpä Neil Strauss automatisoi yhteisön viettelyskriptit kertoessaan niistä julkisesti. Straussin teos nousi ilmestyessään New York Timesin bestseller-listalle, ja sivuilla kuvattu viettelys muuttui materiaaliksi niin televisiosarjoille kuin romaaneillekin. Viettelijöiden strategioiden paljastaminen poisti mahdollisuuden toistaa vanhaa ja loi siten uusia viettelytekniikoita, -kuvioita ja -kikkoja, uusia viettelijöitä. Samankaltaista uudistumista vaaditaan myös kertomukselta, jotta se vangitsee lukijansa huomion. Vaikka *The Game* uskaltaa osoittaa viettelyksen ympärillämme, olennaisin yhteys jätetään sanallistamatta:

But after watching the auditors, I began to think that perhaps routines weren't training wheels after all; they were the bike.' Every form of demagoguery depends on them. Religion is pickup. Politics is pickup. Life is pickup. (G, 248.)

Suurellisen ”elämä on viettelystä” -väitteen rinnalla kertomus on viettelemistä puhtaimmillaan. Vietteleminen operoi kertomuksessa, jolloin analogisen suhteen tarkastelu auttaa ymmärtämään sekä lukijan että kirjoittajan haluja ja toimintaa.

6.2 Analogian perintöä odotellessa

Palkitun draamasarjan *Mad Men* viidennen kauden päätösjakson viimeiset hetket: Mainostoimiston luova johtaja Don Draper katsoo mainoskuvauksen keskipisteenä olevaa vaimoaan Megania, joka on vaihtanut lupaavan uransa tekstisuunnittelijana näyttelemiseen, intohimoonsa. Päätöstä vastustanut Don on hankkinut Meganille roolin nyt kuvattavasta mainoksesta tämän pyynnöstä. Don kääntyy pois vaimonsa luota ja kävelee ulos mainoksen kuvaussetistä. Pimeään halliin kävelevä Don tuntuu kuitenkin poistuvan itse *Mad Men* -sarjan lavasteista, ja kohtausta nostaa fiktion rajat etualalle. Taustalla alkaa soida Nancy Sinatran kappale *You Only Live Twice*, samalla nimellä tunnetun James Bond -elokuvan tunnussävelmä. Kuva leikkaa tunnelmalliseen baariin, jossa Don kävelee tiskille, istuu, sytyttää tupakan ja tilaa Old Fashioned -cocktailin. Kuva leikkaa hetkeksi tarkastelemaan muutamaa muuta sarjan henkilöistä, mutta kun se palaa, nuori nainen pyytää

Donilta tulta. Don tarjoaa tulta välinpitämättömästi, mutta nainen kertoo tiskin päädyssä istuvan ystävättärensä haluavan tietää, onko Don yksin. Don tuijottaa hiljaa eteensä hetken ja kääntyy tuijottamaan nuorta naista intensiivisesti. Kuva leikkaa lopputeksteihin. (*Mad Men* 5x12, 44:25.)

Don Draper on viettelytradition luomus ja vanki. Don tilaa suosikkijuomansa, hän on itsevarma ja komea tyylikkäässä puvussaan, mutta taustalla soiva Nancy Sinatra on suurin vihje kahleista: Don Draper on alistettu jonkinlaiseksi James Bondin toisinnoksi. Vaikka valikoitu juoma ei ole Bondin ravistettu Martini, alluusio on vahva, muttei ainut. Don viittaa etunimellään tietenkin myös Bondin esikuvaan Don Juaniin, mutta hänen sukunimensä sisältää viettelykertomukselle olennaisesti sekä verhoilijan (*draper*) että raiskaajan (*rapist, to rape*).⁶⁴ Verhoilijan merkitys on Donin toisen elämän piilottamisessa, johon myös Sinatran kappale viittaa: Jay Gatsbyn ja uusien viettelijöiden tavoin Don Draper ei ole päähenkilön oikea nimi, vaan varastettu identiteetti, jolla hän on peittänyt alkuperäisen minänsä, Dick Whitmanin. Köyhän prostituoidun pojalle Dickille tämä Draper-identiteetti on mahdollisuus aloittaa alusta ja tavoitella Gatsbyn tavoin amerikkalaista unelmaa. Viettelijät kuitenkin kuiskivat Don Draperin korviin. Sekä viettelemisen että siihen kietoutuvan mainostamisen ammattilainen Draper on ollut koko viidennen kauden uskollinen uudelle vaimolleen Meganille. Arvostus Megania kohtaan on ollut riippuvainen tämän lahjakkuudesta tekstisuunnittelijana – he ovat kirjoittaneet ja hallinneet tekstejä yhdessä. Kun Megan sitten haluaakin olla näyttelijä, eli kertomuksiin osallistuja eikä niiden kirjoittaja saati hallitsija, Don palaa kuudennella kaudella vanhoihin tapoihinsa: hän viettelee pakonomaisesti naisia ja alkaa pettää vaimoaan sangen hävyttömästi jopa naapurin rouvan kanssa. Kun nuori nainen baaritiskillä kysyy, onko Draper yksin, hän *on* yksin, mutta *yhtä* viettelijöiden kanssa. Don Draper ei tule olemaan yksin kauaa, ja siten viettelys jatkuu.

Viettelys ei lopu, vaan se muovautuu aikamme mukana. Länsimainen elämä on kehittynyt television ja Internetin aiheuttamien kulttuuristen vallankumousten kautta nopeammaksi. Arjen viihde on täynnä ärsykeitä, ja esimerkiksi televisiosarjat ovat kertomuksina usein ketju itseään turvallisesti toistavaa helppoa pureskeltavaa. Vitsi kuitenkin piilee tämän helppouden suosiossa ja samaa voidaan sanoa modernista viettelyksestä: viettelyksen uuden kultakauden kasvot eivät ole niinkään elegantin komeat ja pitkään laskelmoivat, vaan hävyttömästi virnistelevät ja mekaanisella tahdilla uutta tarjoavat. *The Game* ja sen perilliset, kuten *How I Met Your Mother* -sitcom tai uutta viettelykertomusta edustava Alan Bissettin *Death of a Ladies' Man* (2009), tarjoavat kuvan viettelyksestä ja kertomuksesta hetkellisenä speaktaakkelina. Tietenkään tämä ei voi olla täydellinen kokonaiskuva viettelyksestä, mutta *The Game* on eräänlainen murtuma padossa, jonka kautta viettelykertomus siirtyi takaisin valtavirtaan. Edellä mainitut perilliset rakentavat laajoja alluusiokenttiä nimenomaan Neil Straussin teokseen, siinä missä *The Game* taas on täynnä viitteitä aiemmasta viettelytraditiosta. Straussin paljastuskirja nivoo kaunokirjallisesta viettelytraditiosta ja todellisen elämän naistenmiehistä fuusion, josta tulee viettelykertomuksen uusi kuva – ja ainakin

⁶⁴ Nimen Don Juan jälkimmäinen puolisko aktivoituu *Mad Men* -sarjan femme fatale -hahmon ja viettelijätär Joan Hollowayn nimessä, eli nimien Juan ja Joan välisessä samankaltaisuudessa.

osasyllinen satoihin viettelystä tarkasteleviin oppaisiin, seminaareihin, televisio- ja reality-ohjelmiin ja siis viettelyksen nousuun fiktiossa laidasta laitaan.⁶⁵

Olen tutkielmassani rakentanut ja tarkastellut analogiaa kaunokirjallisen tuottamisen roolien ja viettelemisen välillä. Analogiaa olisi mahdollista perustella lähes loputtomiin esimerkkien kautta, mutta lopulta on kuitenkin tartuttava olennaisiin kysymyksiin: toimiiko analogia viettelemisen ja kirjoittamisen välillä todella, ja mitä viettelykertomukset kertovat meille kirjallisuudesta? Tietenkään analogiaa ei voida pitää täydellisenä, ja varmasti on löydettävissä teoksia, jotka riitelevät esittämieni tulkintojen kanssa. Viettelykertomuksen erilaiset suuntaukset aiheuttavat myös epävarmuustekijöitä, sillä esimerkiksi Don Juaniin, Casanovaan ja faustilaiseen viettelyksen perinteeseen pohjaavat kertomukset sisältävät suuriakin eroavaisuuksia. Toisaalta käyttämäni narratologinen tutkimusote jättää pitkälti huomiotta viettelykertomusten taustalla vaikuttavien kontekstien merkitykset. Viettelykertomuksen kehitys peilaa tietenkin muutoksia naisen asemassa ja yhteiskunnallisella tasolla, ja toisaalta tuoreet viettelykertomukset ovat sidoksissa myös self help -kulttuurin nousuun ja miehen muuttuvaan rooliin länsimaissa. Tällaisten taustavaikuttajien huomioiminen kokonaiskuvan saavuttamiseksi onkin haaste jatkotutkimukselle. Pidän mahdollisena tarkastella viettelykertomuksen teoretisoinnin kautta viettelystä hyödyntäviä toimialoja, kuten myyntiä ja mainontaa, joissa kertomus ja asiakkaan suostuttelu kulkevat käsi kädessä. Viettelyksen ymmärryksellä olisi myös annettavaa politiikan tutkimukseen: miksi viettelijän maine tai epäilyttävät seikkailut rakkauden saralla eivät vaikuta äänestäjiin, vaikka viettelijä on hahmona lähes aina epärehellinen? Jatkotutkimuksella voidaan hakea vastauksia myös tälläkin hetkellä ajankohtaiseen keskusteluun uusmaskuliinisuuden ja radikaalin meninismien kaltaisten ilmiöiden noususta sekä niiden yhteydestä viettelykulttuuriin: esimerkkinä toimikoot raiskauksen dekriminialisointia ajaneen viettelijän Roosh V:n kansainväliset ”heimotapaamiset”, jollainen Suomessa estettiin lauantaina 6. helmikuuta kuluvaan vuoteen (2016) poliisin toimesta pro-raiskaus -tapahtumana. *The Gamen* sosiaalisuutta harjoittelien tietokoneohjelmien perintönä on syntynyt radikalisoituneen naisvihan haara, mutta ”miten” vaatii – ja toivottavasti saa – vastauksia.

Kaikkien näiden huomioiden jälkeenkin on mahdotonta sivuuttaa yhteyttä, joka viettelyksen ja kertomuksen ympärille rakentuu. Nopeutuneen maailman vaatimukset kertomukselle tuntuvat toistuvan etenkin *The Gamen* tarjoamassa käsityksessä viettelyksestä. Teoksesta toiseen toistuva viettelijöiden keskinäinen taistelu puhuu kirjoittajien halusta tulla vaikutteeksi. Sisäänpäin kääntynyt katse viettelemiseen ja viettelijöiden merkityksen väheneminen taas vaikuttaa kielivän hiljalleen lisääntyneestä kiinnostuksesta metafiktion. Viettelykertomukset rakentuvat keskusteluiksi itsestään kertomuksesta. Hanna Meretoja on tutkinut metakerronnallisuutta, joka perinteisesti käsitetään kertojan reflektoinniksi kerronnan prosessista.

⁶⁵ Viettelijöitä on viime vuosina esiintynyt etenkin suurta suosiota saavuttaneen eroottisen kevyen kirjallisuuden piirissä ja siis teoksista, kuten E. L. Jamesin *Fifty Shades* -trilogia (2011–2012) tai Sylvain Reynardin *Gabriel's Inferno* -kirjasarja (2012–). Mielenkiintoista on, että nämä kirjasarjat ovat saaneet alkunsa fanifiktiona *Twilight*-kirjasarjasta, jonka olen myös kytkenyt viettelykertomuksen traditioon. Toisaalta nämä kirjasarjat ovat yhteydessä romanttisten Harlekiini-kirjojen perinteeseen, jotka vilisevät viettelijähahmoja.

Meretoja ehdottaa kuitenkin käsitettä laajennettavaksi tarkoittamaan kertomuksia, jotka ”tekevät kertomuksesta teemansa ja tarkastelevat kertomusten merkitystä ihmiselolle yleensä”, jolloin metakerronnallisuus liittyisi olennaisesti kerronnalliseen käänteeseen yhdistettävään kirjallisuuteen. Hän yhdistää metakerronnallisuuden tiiviisti myös nykykirjallisuuden kehitykseen kohti metamodernismiksi kutsuttua vaihetta. (Meretoja 2014, 3.) Kun etenkin 1800-luvun alun jälkeisen viettelykertomuksen suurimpia teemoja on kertomus, esitän, että viettelytradition voi ymmärtää metakerronnallisena. Viettelykertomukset etualaistavat kertomuksen, keskustelevat kirjoittamisen ja lukemisen prosesseista ja heijastelevat kertomuksen tilaa yhteiskunnassamme. Voiko viimeaikaisesta viettelykertomuksesta löytää siis kaikuja tästä jo pitkään uumoillusta siirtymästä vaiheeseen, jolle on viimeaikoina tarjottu nimeä metamodernismi?

Timotheus Vermeulen ja Robin van den Akker määrittelevät artikkelissaan ”Notes on Metamodernism” (2010) metamodernismia ”oskillaatioksi modernin ja postmodernin välillä”, eli aaltoiluksi tai värähtelyksi näiden kulttuuristen tilojen asenteiden ja vaikutteiden välillä, joita he jatkavat listaamaan:

Se aaltoilee modernin innostuksen ja postmodernin ironian välillä, toivon ja melankolian välillä, naiiviuden ja tietämisen välillä, empatian ja apatian, ykseyden ja moninaisuuden, kokonaisuuden ja fragmentaarisuuden, puhtauden ja monitulkintaisuuden. Toden totta, metamodernin edestakainen aaltoliike on neuvottelua modernin ja postmodernin välillä. (Vermeulen & Akker 2010; suomennos M. N.)

Tämä kuvailtu aaltoilu ovat jatkuvaa liikettä ja neuvottelua, jolloin metamodernismi rakentuu erilaisten vetovoimien paineeseen. Kyse on ”toiminnallisesta loukusta” modernille olennaisen merkityksen halun ja postmodernille tyypillisen merkityksettömyyden epäilyksen välillä (Vermeulen & Akker 2010). Modernismi saati postmodernismi eivät voi enää toteutua täysin, koska kumpikin on ollut ja kummankaan perintöä ei voi kieltää. Hanna Meretoja toteaaakin metamodernismissä nähtävän ”jälkiä kriiseistä ja ahdistuksista”, mutta sen silti osoittavan ”uudenlaista vilpittömyyttä halua tarinoihin” (2014, 226). Nähdäkseni uudessa viettelykertomuksessa on viitteitä juuri tällaisesta ristipaineesta. Etenkin liikkeet innostuksen ja ironian sekä toivon ja melankolian välillä tuntuvat toistuvan viettelijöiden toiminnassa. Neil Straussin *The Game* tarjoaa viettelemisen postmodernilta kalskahtavana ja tarkoituksettoman mekaanisena pelinä, mutta rivien väleissä pilkahtelee myös toivoa:

”Why didn't you say anything to Laurie and her friends?” I asked Tyler.
”I didn't know what routines you had used on them,” he replied. ”I didn't want to repeat anything.”
”Dude, don't you have a personality of your own that you can use?” (G, 254.)

Vietteleminen typistetään Straussin teoksessa henkilökohtaisten skriptien toistamiseen, jolloin viettelijät itseasiassa toistavat loputtomasti kertomuksia kuin temppuja. Viettelemisen kerronnallinen puoli on täynnä vaikutteita ja toisten viettelijöiden tai kirjoittajien sanoja, siis täynnä traditiota. Siteeratusta katkelmasta Style moittii muiden sanoja toistavaa Tyleria oman persoonallisuuden puutteesta. Todellinen vitsi piilee siinä, että Neil Strauss toistaa itse Chuck Palahniukin sanoja useissa alluusioissaan ja käyttäessään hahmoa sekä nimeä Tyler Durden. Metamodernistisen ironian onkin nähty ”kietoutuvan haluun”, eikä niinkään postmodernin ironian tavoin apatiaan (Vermeulen & Akker 2010; myös Meretoja 2014, 227). Siispä Straussin

teoksessa viettelijät etsivät tapaa ottaa oman paikkansa loputtomien alluusioiden ja subtekstien paineessa. He haluavat oman sanansa traditiossa aivan kuten kirjoittajatkkin. Lopulta voiton avain viettelemisen ja kirjoittamisen pelin voittamiseen on kuitenkin vaikutusten hyväksymisessä, niistä nauttimisessa ja myötäelämisessä:

When I asked her about it, she burst into tears. "I gave it up too fast," she sobbed. "Now I'm never going to see you again."

[– –] I told her first of all that every passionate relationship I've ever had began passionately. It was a line I'd learned from Mystery, but I did believe it. Second, I told her that maybe she shouldn't have, but she wanted to and needed to. It was a line I'd learned from Ross Jeffries, but I did believe it. Third, I told her that I was more mature than a lot of the people she'd been with before, so not to judge me by her past experiences. It was a line I'd learned from David X, but I did believe it. *Finally, I told her that I'd be sad if I never saw her again. It wasn't a line.* (G, 199; kursiivi lisätty.)

Strauss ja Style niin kirjoittavat kuin viettelevät itsensä edeltäjiensä rinnalle. Sitaatissa muilta lainattujen lausahdusten jälkeen tulevat Stylen omat sanat ja kontribuutio traditiolle, siis oma tila. Vaikutteen hyväksyminen on tarttumista toivoon, joka on vastakkaista viettelykertomuksessa keskeiseksi muodostuneelle tylsistyneelle melankolialla ja vaikutusahdistuksen taakalle. *The Game* päättyy, kun Style päättää lopettaa pelaamisen ja olla vain toimittaja Neil Strauss. *The Game* on vaikutteen hyväksymistä ja toivoa niin uudesta viettelyksestä kuin kertomuksestakin.

Toivo ei kuitenkaan ole *The Gamen* tarjoama kokonaiskuva viettelemiseen ja kirjallisuuteen. Koko teoksen aloittaa lainaus Fjodor Dostojevskin teoksesta *Kirjoituksia kellarista* (alkuteos *Zapiski iz podpolja* ilmestynyt 1864), jossa nimetön kertoja valittaa kyvyttömyyttään muuttua. Hän toteaa laihaan lohdun olevan, "ettei älykäs mies voi todella tulla miksikään; että ainoastaan typerys voi tulla joksikin" (G, vii). Dostojevskin teoksen kertoja on myös viettelijähahmo, joka kaipaa jokseenkin pakkomielteisesti hyväksyntää ja viettelee nuoren prostituoidun niin puheillaan kuin säälittävyydellään vain murskatakseen tämän sydämen. Sitaatti Dostojevskin teoksesta asettaakin *The Gamen* ylle toiveikkuutta himmentävän melankolisen varjon, sillä jo sisällysluetteloa edeltävät sanat tuntuvat halveksuvan viettelijöiksi hamuavien miesten yrityksiä muuttua, vaikuttaa ja tulla joksikin. Sama halveksunta ohjautuu myös Neil Straussiin ja ikään kuin tuomitsee tämän kirjoittajana. Sitaatin sanat tulevat Dostojevskilta, yhdeltä suurimmista kaunokirjallisista auktoriteeteista, ja ne sanovat, ettei Strauss voi muuttua tai tulla miksikään, ei todelliseksi viettelijäksi saati ainutkertaiseksi kirjoittajaksi. Kuvaavaa onkin, että vaikka Strauss irtautuu ja irtisanoutuu teoksen lopulla viettely-yhteisöstä, hänestä tuli uuden viettelyksen keulakuva.⁶⁶ Neil Strauss on kuin todiste Dostojevskin sanoille ja jonkinlainen antautuminen traditiolle: vaikutuksen halusta huolimatta jokainen kirjoittaja on osa kaunokirjallista traditiota, konstruktio vanhan päällä.

⁶⁶ Kuriositeettina mainittakoon, että Strauss lähti mukaan viettelyksen ympärille rakennettuun yritystoimintaan ja hän palasi kirjoittamaan viettelyksestä tee se itse -teoksen *Rules of the Game* (2007). Hänen henkilökohtaisesta Internet-sivustostaan tuli myös viettelijäksi muuttumista etsivien ihmisten kohtaamispaikka, jossa viettelystä käsitellään naisseikkailuja enemmän self help -henkisenä muuntautumisena kohti jonkinlaista ideaalikuva täydellisestä viettelijästä. Esimerkiksi Straussin kirjoitus viettelijälle oleellisista kirjoista sekä yli kolmesataa kommenttia aiheeseen ovat täynnä markkinointia, evoluutiota, ruumiinkieltä, valtaa, vaikutusta ja vastaavia aiheita käsitteleviä teoksia.

Niin sanotun metamodernismin ja kirjallisuuden tilan kannalta *The Game* on tulkinnallisesti ristiriitainen, mutta merkittävää on toiveikkuus, joka välkähtelee viettelykertomuksissa melankolian ohella yhä useammin. Viettelijöiden kohtalot kautta viettelykertomuksen tradition eivät ole olleet juuri optimistisempia kuin vieteltyjenkään kohtalot. Viettelijän osana on yleensä jäädä kiinni tylsyyteen ja toistoon, eli viettelemisen sykliin, vaikkakin onneton kohtalo tai jopa kuolema ovat yhtä suuria mahdollisuuksia. Viettelijöiltä puuttuu vapaus, mutta viettelykertomuksen uuden valtavirtaistumisen myötä vapaudesta alkaa näkyä viitteitä – joskin ristiriitaisia.

Skotlantilaisen Alan Bissettin teos *Death of a Ladies' Man* (2009) tarjoaa viettelijälle poispääsynä kuoleman. Teoksessa kolmekymppinen englannin opettaja Charlie Bain asuu äitinsä kanssa ja yrittää toipua avioerosta viettelemällä naisia. Charlien käyttämät taktikat ovat melko lailla suoraan lainattuja Neil Straussin teoksesta *The Game*, ja Bissetin teoksessa Charlie käy myös kuuntelemassa kirjakaupassa Straussia muistuttavan ”Mestariviettelijän” esiintymistä (Bisset 2009, 259–264). Charlien huumehöyryinen elämä kiinnittyy 17-vuotiaaseen Moniseen, Charlien lahjakkaaseen oppilaaseen. Opettajan roolissa hän muovaa Monisesta täydellistä kirjoittajaa ja rohkaisee tämän kaunokirjallisia ambitiesiä.⁶⁷ Charlie kuitenkin yrittää lopulta vietellä Monisen, ja kun sanomalehdet ja ystävät saavat tietää, hän menettää kaiken. Kaunokirjallisten ja populaarikulttuuristen alluusioiden lävistämä teos päättyy Charlien implikoituun kuolemaan: humalainen Charlie lausuu baarissa Miltonin runoutta, yrittää vietellä epätoivoisesti naisia ja tulee hakatuksi kuoliaaksi kadulle, kun hänet tunnistetaan opettajaksi, joka ahdisteli oppilastaan. Bissetin teoksessa vietteleminen on kertomukseen kietoutuva pakkomielle, joka Charliella kulminoituu lahjakkaaseen kirjoittajaan Moniseen. On kuin Charlie, joka pursuaa kaunokirjallisia viittauksia ja toistelee viettelyoppaiden ohjeita, yrittäisi muuttaa oman onnettoman elämänsä viettelemällä jonkun, joka todellakin hallitsee kertomuksia.

How I Met Your Mother -komediasarjassa Barney Stinsonin ja viettelemisen väliin tulee rakkaus. Barney rakastuu ystäväänsä Robiniin, mutta parin ensimmäinen yritys parisuhteeseen päättyy, kun he huomaavat tekevänsä toisensa vain onnettomiksi (*How I Met Your Mother* 5x01–07). Näyttääkin siltä, että Barney on saatava Robin omilla ehdoillaan, siis viettelemällä: hän rakentaa pelin nimeltään ”The Robin”, siis suunnitelman, joka jatkuu kokonaiset seitsemän jaksoa ja päättyy kosintaan, kun sitoutumiskammoinen Robin tajuaa itsekin haluavansa olla Barneyin kanssa (mt., 8x06–12). Barney yrittääkin saavuttaa onnen, joka viettelykertomuksen traditiossa usein kielletään niin vietellyltä kuin viettelijältäkin. Suuri osa sarjan yhdeksännestä kaudesta kuvaa päivää, jolloin Barney ja Robin menevät naimisiin, kunnes lopulta sarjan kolmanneksi viimeisessä jaksossa pari vihitään (mt., 9x22). Kuitenkin jo seuraava jaks, joka kuvaa sarjan hahmojen tulevaisuutta, kertoo Barneyin ja Robinin eroavan vain kolmen vuoden avioliiton jälkeen (mt., 9x23,

⁶⁷ Eräs viettelykertomuksen sivujuonne ovat opettajuuteen ja auktoriteettiin liittyvät tabut, joita Bissettin romaani myös käsittelee. Toinen aihetta käsittelevä esimerkki on J. M. Coetzeen Booker-palkittu teos *Disgrace* (1999), jossa kirjallisuuden professori David Lurie viettelee oppilaansa Melanien. Viettelykertomuksen tradition kannalta on mielenkiintoista huomata, että Lurie tekee teoksessa oopperaa runoilija Lordi Byronista, jota pidetään todellisen elämän viettelijähahmona ja joka itse taas kirjoitti kuuluisan eepisen runon Don Juanista.

2:40). Barney jatkaa viettelemistä ja uusien pelien maanista kehittämistä. Sykli kuitenkin rikkoutuu, kun eräs Barneyn kohteista tulee raskaaksi ja viettelijästä tulee isä. Tyttären äiti, jota sarjassa kutsutaan vain nimellä ”Numero 31”, on täysin merkityksetön Barneylle, kuten viettelijän kohteet lopulta viettelytraditiossa ovatkin. Pidellessään tyttärtään sylissään Barney Stinson kuitenkin lausuu tälle sanat, jotka hän on kieltänyt huuliltaan koskaan kuultavan: ”Sinä olet elämäni rakkaus. Kaikki mitä minulla on, ja kaikki mitä minä olen, on sinun. Ikuisesti.” (*How I Met Your Mother* 9x24, 9:10; suomennos M.N..) Tytär tyynnyttää Barneyn halun vietellä ja onkin kuin kertomusten ja juonien punominen olisi tullut turhaksi. Tytär on jotain, mitä Barney ei voi vietellä, ja jollain tapaa siis ainutlaatuinen ja täydellinen kertomus, jonka hän itse on auttanut luomaan. Maaninen viettelemisen toistaminen päättyykin toivoon.⁶⁸

How I Met Your Motherin tarjoama jokseenkin positiivinen loppu on läsnä myös muissa viimeaikaisissa viettelykertomuksissa. Richard Masonin 1900-luvun alun Hollantiin sijoittuvassa teoksessa *History of a Pleasure Seeker* (2011) nuori kotiopettaja Piet Barol käyttää vetovoimaansa vietelläkseen hänet palkkaavan perheen rouvan Jacobinan. Piet pyörittelee sormensa ympärille niin naiset kuin miehetkin ja niin perheen kuin palvelijatkin. Kunnianhimoinen Piet toivoo kotiopettajan työn toimivan ponnahduslautana rikastumiseen, mutta Jacobinan viettelemisestä kiinni jääminen on kuin väistämätöntä. Teoksessa vietteleminen ei ole kuitenkaan tuhoava voima, vaan eräänlainen positiivinen kehä. Piet erotetaan työstään kotiopettajana, kun hänen ja Jacobinan suhde paljastuu, mutta suhteen seurauksena Jacobina ja hänen aviomiehensä Maarten itseasiassa löytävät rakkauden ja intohimon uudelleen. Piet lähtee rahattomana etsimään onneaan Etelä-Afrikkaan, ja valtamerimatkansa aikana hän antautuu vanhemman rikkaan miehen vieteltäväksi. Piet on biseksuaali, mikä on melko harvinaista viettelijähahmossa, mutta samoin poikkeuksellista on hänen auliutensa vaihtaa roolia viettelijästä vieteltäväksi. Tämä viettelys päättyy yhtä lailla positiivisesti Pietin satamassa saamaan kirjeeseen, jossa on tuhannen punnan shekki auttamaan häntä alkuun liiketoimien aloittamisessa uudessa maassa. Onnenpotkun jälkeen Piet kohtaa myös laivalla tapaamansa laulaja Stacey Meadowsin, joka on tahollaan toivonut viettelevänsä rikkaaksi luulemansa Pietin. Kun Piet kuitenkin kertoo Staceyille tarinansa, Stacey näkee Pietissä vertaisensa, ja viettelijät lyöttäytyvät yhteen. He ottavat viettelijöille tyypillisesti uudet nimet – varakreivi ja varakreivitär Pierre de Barol – ja sopivat rakentavansa menestyvän huonekaluyrityksen käyttäen hyväksi taitojaan viettelijöinä. Ainoaksi ehdoksi asetetaan täydellinen uskollisuus toiselle, ja viettelijöiden toivo tiivistyy viimeisen sivun sanoihin: ”To be continued” (Mason 2011, 280). Positiivinen ja toiveikas ratkaisu, jossa kaikki osapuolet voittavat, on hyvin

⁶⁸ Samankaltaiseen tilanteeseen päätyy myös viettelijähahmo Rontti kotimaisessa nuoria aikuisia kuvaavassa JP Ahosen sarjakuvassa *Villimpi Pohjola* (2003–): *The Gamers* popularisoimasta viettelykulttuurista maneereja lainaava Rontti iskee huumoripitoisin seurauksin varattuja naisia, kunnes ystävätär Annan kanssa vietetyn villin yön seurauksena Rontista tulee isä vuonna 2014 ilmestyneessä *Lapsus*-albumissa. Isyys rauhoittaa Rontin, vaikkakin viettelijä elää vahvasti hänen flashback-henkisissä muisteloissaan. Uusimmassa *Valomerkki*-albumissa (2015) Rontti elää onnellista perhe-elämää Annan ja tyttärensä Annin kanssa, mutta odotan mielenkiinnolla, miten tämän kotimaisen viettelijän elämänmuutos kestää. Kiinnostavia esimerkkejä kotimaisesta viettelykertomuksesta ovat myös Johanna Sinisalon Finlandia-palkittu *Ennen päivänlaskua ei voi* (2000), Tuomas Vimman tuotanto, Elina Loisan *Julkeat* (2010) sekä Aku Ojalan *Antelias kaupunki* (2015).

poikkeuksellinen ja liike kohti uudenlaista viettelykertomusta. Masonin teoksen mahdollinen jatko-osa näyttääkin, että voiko viettelijöiden välinen uskollisuus säilyä ja kykenevätkö he rakentamaan oman yhteisen kertomuksensa. Alku on joka tapauksessa lupaava.

Entäpä Don Draper ja *Mad Men*? Don Draperin tarina päättyy hippiretriittiin, sillä kun hänen vaimonsa Megan lopulta jättää hänet, Don yksinkertaisesti karkaa työpaikaltaan kiertämään Yhdysvaltoja autossaan. Istuessaan lootusasennossa meren äärellä Donin harhailu itsensä löytämiseksi ja hyväksymiseksi huipentuu kuitenkin hänelle harvinaiseen, vapauttavaan hymyyn. Kuva leikkaa ikoniseen Coca-Colan ”Hilltop”-mainokseen, ja katsojien annetaan ymmärtää, että Don Draper saa elämänsä takaisin kokoon ja että hän palaa tekemään kyseisen mainoksen. (*Mad Men* 7x14, 54:30.)⁶⁹ Coca-Cola -mainos on Donin suuri unelma ja hänen oma suuri kertomuksensa, jonka hän toteuttaa. Tuo teksti vapauttaa Don Draperin, eikä katsoja enää välitä, että hän voi järkeillä, ettei Don Draper ole oikeasti tehnyt tuota mainosta. Me haluamme, että Don on kirjoittanut sen, joten olemme valmiita katsomaan toiseen suuntaan ja antamaan sarjan tekijöiden vietellä meidät. Totuudella ei olekaan merkitystä, kertomuksen kauneudella ja täydellisyydellä on.

⁶⁹ Donin näkeminen mainoksen ideoijana on tietenkin vain yksi tulkinta, mutta esimerkiksi Coca-Cola osoitti kommentteillaan mikroblogipalvelu Twitterissä tukevansa tätä näkemystä.

7 Lopuksi

If you are reading this, I want you to know that I wasn't running game on you.
I was being sincere. Really. You were different. (*G*, v.)

Tutkielmani on tarkastellut 1800-luvun alun jälkeistä viettelykertomusta ja toivoakseni aloittanut laajemman tutkimustyön viettelyksen kertomuksellisen ja yhteiskunnallisen merkityksen ymmärtämiseksi. Kertomuksen ja viettelemisen ympärille rakentuvat roolit toimivat havaintojeni perusteella analogisessa suhteessa tavalla, joka mahdollistaa viettelykertomusten tulkitsemisen sekä osana rikasta traditiota että keskusteluina kertomuksesta ja kertomisesta itsestään. Länsimaisen kirjallisuuden historian läpäisevä viettelykertomuksen traditio kertookin meille viettelijöiden juonittelujen ja vieteltävien surullisten kohtaloiden lisäksi ihmisyydestä sekä halusta ja ahdistuksesta kertoa – tulla kuulluksi. Rinnastus kirjoittamisen ja viettelemisen välillä on hedelmällinen tulkinnallinen kenttä, joka paljastaa uudenlaisia tasoja klassikkoteoksista, kuten *Rouva Bovary* ja *The Great Gatsby*. Toisaalta kertomuksellinen näkökulma viettelykertomusten traditioon tarjoaa ymmärrystä viettelijöiden uuteen nousuun ilmiönä niin populaarikulttuurissa ja kaunokirjallisuudessa kuin yhteiskunnallisellakin tasolla, josta *The Game* fiktiivisten ja itsetietoisien tasojensa takana kertoo.

Viettelyksen ja kaunokirjallisten roolien ympärille rakentamani analogia on mentaalimalli, jonka kautta voimme ymmärtää etenkin 1800-luvun alun jälkeistä viettelykertomusta. Gustave Flaubertin *Rouva Bovary* näyttäytyy Peter Brooks ja René Girardin erilaisten halun teoretisointien kautta meille viettelyksen ja kertomuksen ristiriitaisten halujen kilpajuoksuna. Emma Bovary haluaa tulla osaksi kertomusta, siinä missä hänen viettelijänsä Rodolphe haluaa osoittaa pystyvänsä viettelemään kohteensa ja rakentamaan siis viettelyjuonen Emman pään menoksi. Rodolphe muovaa kaiken aikaa Emmalle tarjoamaansa mahdollista viettelystä siten, että lopulta tarjottu rooli kertomuksessa vastaa Emman halua. Suunnitelmallinen Rodolphe selvittää, millaisessa kertomuksessa Emma näkee itsensä, ja sitten hän rakentaa tuon kertomuksen tarjotakseen vieteltävälleen sankarittaren roolia. Viettelyksen roolit ovat kuitenkin liikkeessä ja jatkuvaa tahtojen taistelua: kun Rodolphelle Emman kaltainen rakastajatar on lähinnä ajankulua, Emma etsii Rodolphesta romanttista rakastajaa, joka veisi hänet kauas pois tylsästä arjesta. Niinpä Emma Bovary lopulta houkuttelee ja jopa viettelee viettelijäänsä mukaan romanttisiin fantasioihinsa. Rodolphe vastustaa Emman viettelystä, sillä Emma ei lopulta tarjoa mitään muuta kuin mitä kaikki rakastajattaret ovat hänelle tarjonneet, siis ensihuman jälkeen ainoastaan romantiikan tylsiä ja latteita sanoja. Tämän havainnon myötä Rodolphe jättää Emman jatkaakseen kohti uusia viettelyjuonia. Emma yrittää teoksen lopulla kasvaa uudelleen kohti viettelijän osaa ottamalla rakastajakseen kirjuri Léonin, mutta halu olla kertomuksessa voittaa halun kertoa. Hänen kohtalonsa on siten onneton kuolema, joka on viettelytraditiossa vietellyn eikä viettelijän osa.

Toisaalla F. Scott Fitzgeraldin *The Great Gatsby* näyttää meille viettelijöiden välisen taistelun, ahdistuksen ja halun vaikuttaa omaan tarinaansa tavalla, joka kaikuu Harold Bloomin vaikutusahdistusta. Jay Gatsby on mysteeri, joka viettelee seurapiirit avoimella elämäntarinallaan, mutta todellinen kruunu viettelijälle olisi naimisiin ehtinyt nuoruudenrakas Daisy. Gatsbyn huomion vangitsee pian Daisyn rikas aviomies Tom, teoksen toinen viettelijä, jolla on kaikki Gatsbyn haluama, myös elämäntarina. Daisy jääkin taka-alalle viettelijöiden keskinäisen kamppailussa, joka käydään enemmän kertomuksen ja todellisuuden hallinnasta kuin kummankaan haluaman naisen kädestä. Vaikutusahdistukselle tunnusomainen kirjoittajien taistelu toistuu viettelijöiden välillä, ja Gatsby häviää lopulta yrittäessään tulla Tomiksi. Toisaalta näitä viettelijöiden suhteita konkreettisemmin vaikutusahdistus näkyy viettelykertomusten keskinäisissä intertekstuaalisissa yhteyksissä. Tulkitsen Fitzgeraldin *The Great Gatsbyn* sisältävän ennen havaitsemattoman ja tulkinnallisesti rikkaan yhteyden Gustave Flaubertin romaaniin *Rouva Bovary*. Yhteys paljastaa Fitzgeraldin teoksesta tason, joka käy viettelijöiden kautta keskustelua kertomuksesta ja sen ympärille rakentuvista rooleista. Hienovarainen manipuloi Gatsby on kuin paranneltu versio aggressiivisesti viettelevästä Tomista, joka huokuu viettelytraditiota ja erityisesti Flaubertin Rodolphea. Tulkitsen Tom Buchananin myös eräänlaiseksi menneen kirjoittajuuden haamuksi, jota vastaan Gatsby siis analogisessa kirjoittajan roolissaan käy taistelua. Gatsby ei kuitenkaan voi yrityksistään huolimatta koskaan poistaa Tomin vaikutetta Daisyyn tai häneen itseensä: Tom on Gatsbyn tavoitteleman elämän ruumiillistuma ja kuin kirittäjä hänen pyrkimykselleen rakentaa oma kertomuksensa. Vaikutuksen ei tulisikaan koskaan olla negatiivinen asia ja taakka, sillä se on ennemminkin alusta, jolle rakentaa, siis vaikuttajien jakama perintö. Taistelu Tomia vastaan aiheuttaa siten Gatsbyn tuhon. Mikäli Gatsby vain hyväksyisi Daisyn ja Tomin välisen suhteen eikä yrittäisi kiistää sitä, hän ei ajaisi Daisya takaisin aviomiehensä syliin. Halu tulla vaikutteeksi johtaa kamppailuun edeltäjien haamuja vastaan, eikä tuota taistelua voi voittaa. Siten traditio ja edeltäjät tulisi valjastaa liittolaisiksi, jolloin vaikutusahdistus mahdollistaa ilottelevan leikin vaikutteiden kanssa – leikin, jollaiseksi tulkitsen esimerkiksi parodian.

Aiemmin tullut viettelykertomus tiivistyy kuitenkin Neil Straussin *The Gamen* sivuilla jopa jonkinlaiseksi hirviömäiseksi koneistoksi, joka muistaa ja toistaa viettelytraditiota taukoamatta. Teoksen kuvaamat todellisen elämän viettelijät ihailevat esimerkiksi Flaubertin Rodolphea, ja toisaalta he rakentavat itsestään täydellisiä viettelijöitä, kuten Fitzgeraldin Gatsby. *The Gamen*ssa vietteleminen typistetään kuvioiksi ja malleiksi, joita voidaan niin opettaa kuin myydä toisille viettelijöille, ja Straussin maalaama kuva viettelyksestä eroaakin radikaalisti aiemmasta traditiosta. Teoksessa viettely on joukko temppuja ja skriptejä, joiden kautta viettelijät hallitsevat sosiaalista kanssakäymistä. Vietteleminen muuttuu vieteltävän viihdyttämiseksi sekä tämän halun aktivoimiseksi kerrottavuuden ja kerronnallisuuden tasoja manipuloimalla, mutta yhtä lailla kilpailuksi ja valtataisteluksi viettelijöiden kesken. Yllättävän monimuotoisten viettelytekniikoiden takaa paljastuu epävarmojen miesten keskinäinen taistelu paremmuudesta, ei niinkään viettelemisessä, vaan kertomisessa. Kertomus on valuutta, joka määrittää viettelijän aseman suhteessa viettely-yhteisöön. Parhaalla viettelijällä on takataskussaan paras juttu

kerrottavaksi, oli se totta tai ei. *The Game* kertookin yhtä paljon Straussin tulemisesta kirjoittajaksi kuin hänen alter egonsa Stylen kasvusta viettelijäksi. Strauss kamppailee kohti omaa kirjoittajuutta, mutta lopulta onni löytyy tradition taakan hyväksymisestä. *The Game* saattaa olla viettelytradition ja Straussin kirjallisten vaikutteiden luomus, mutta myös myyntimenestys ja viettelyksen palauttaja valtavirtaan.

Viettelys on erottamaton osa länsimaista yhteiskuntaa niin myynnin, markkinoinnin, uskonnon kuin politiikankin vaikutuspiirien kautta. Toisaalta viettelys on vuosituhannen vaihteen jälkeen alati kasvattanut ajankohtaisuuttaan ja merkitystään länsimaaisessa kulttuurissa. Tämä ajankohtaisuus näkyy monien menestyneiden kirjasarjojen sivuilla ja tematiikkana niin palkituissa televisiosarjoissa kuin reality-ohjelmissa. Viettelemisen ja kirjoittamisen välinen analogia toimiikin ristiriitaisin tavoin nykyaikaisessa viettelykertomuksessa, sillä suoraa tai kaiken kattavaa tulkintasuhdetta kertomuksen ja viettelyksen välille ei voida rakentaa. Analogiani tarjoaa kuitenkin mahdollisuuden nähdä nyansseja mahdollisesta muutoksesta. Tutkielmassani pohdin mahdollisuutta nähdä viettelykertomuksessa viitteitä postmodernin vaihtumisesta kohti uutta kulttuurista vaihetta, jota on kutsuttu viime aikoina etenkin metamodernismiksi. Neil Straussin teoksen *The Game* jälkeen tulleet viettelykertomukset tarjoavat sangen erilaisia tulkintoja viettelyksestä, joten minkäänlaista yksioikoista muutosta ei niiden kautta voida todentaa. Kuitenkin merkittävää on viettelykertomuksiin ja varsinkin niiden lopputulemiin hiipivä toivo: viimeisimmät viettelykertomukset kielivät eräänlaisen vapautuksesta, joka tyyntyyttää viettelemisen maanisen syklin. Toiveikkuus on uusi ja mielenkiintoinen vaihe viettelykertomuksen traditiossa, ja sen lopullista merkitystä on vielä liian aikaista arvioida.

Kirjoittaminen ja vietteleminen nivoutuvat analogisesti yhteen, ja tämän yhteyden kautta voidaan esittää tulkintoja siitä, miten muutokset viettelyksessä näkyvät kertomuksessa itsessään. Jatkotutkimuksen haasteita onkin tarkastella, miten paljon tällaisen analogian kautta voidaan esittää, ja toisaalta suhteuttaa viettelykertomuksen tradition suunnaton paljous mallinnukseeni. Viettelyksen tutkimus on hämmästyttävällä tavalla lapsen kengissä, kun ajattelemme, millä tavoin se toistuu myyttien, kirjallisuuden ja tätä nykyä populaarikulttuurisen kuvastonkin läpi. Viettelys on perustava kokemus, joka kohtaa meidät jokaisessa hyvässä kertomuksessa – kokemus, jota emme usein edes tiedosta viettelyksen valtapiiriin. Viettelykertomuksen kautta voimmekin ymmärtää, miksi haluamme lukea ja toisaalta kertoa, mutta myös kuinka viettelijä on alati läsnä ja valmis kertomaan kaiken sen, mitä haluamme kuulla.

Lähteet

Kohdeteokset:

G — STRAUSS, NEIL 2005: *The Game. Penetrating the Secret Society of Pickup Artists*. New York: ReganBooks.

GG — FITZGERALD, F. SCOTT 1992: *The Great Gatsby*. Hertfordshire: Wordsworth. [Alkuteos ilmestynyt 1925.]

RB — FLAUBERT, GUSTAVE 2005: *Rouva Bovary*. Suom. Anna-Maija Viitanen. Helsinki: WSOY. [Alkuteos ilmestynyt 1857: *Madame Bovary*.]

Muu kaunokirjallisuus:

AHONEN, JP 2014: *Villimpi Pohjola: Lapsus*. Helsinki: Arktinen Banaani.

AHONEN, JP 2015: *Villimpi Pohjola: Valomerkki*. Helsinki: WSOY.

BALZAC, HONORÉ de 2002: ”Sarrasine.” Teoksessa *Tuntematon mestariteos ja muita novelleja*. Suom. Virpi Hämeen-Anttila. Helsinki: Basam Books, 72–109. [Alkuteos ilmestynyt 1830.]

BISSET, ALAN 2009: *Death of a Ladies’ Man*. Lontoo: Hachette Scotland.

COETZEE, J. M. 1999: *Disgrace*. Lontoo: Secker & Warburg.

CONSTANT, BENJAMIN 1920: *Adolphe: erään tuntemattoman papereista löydetty tarina*. Suom. L. Onerva. Helsinki: Kirja. [Alkuteos ilmestynyt 1819: *Adolphe: Anecdote trouvée dans les papiers d’un inconnu*.]

DOSTOJEVSKI, FJODOR 1996: *Kirjoituksia kellarista*. Suom. Esa Adrian. Helsinki: Gummerus. [Alkuteos ilmestynyt 1864: *Zapiski iz podpolja*.]

HARDY, THOMAS 1967: *Tess of the d’Urbervilles: A Pure Woman Faithfully Presented*. Lontoo: Macmillan. [Alkuteos ilmestynyt 1891.]

HIGHSMITH, PATRICIA 1999: *The Talented Mr. Ripley*. Lontoo: Vintage. [Alkuteos ilmestynyt 1955.]

HÄMEEN-ANTTILA, JAAKKO (Suom.) 2002: *Gilgamesh: Kertomus ikuisen elämän etsimisestä*. Helsinki: Basam Books.

HÄMEEN-ANTTILA, JAAKKO (Suom.) 2010: *Tuhat ja yksi yötä*. Helsinki: Otava.

KIERKEGAARD, SØREN 1989: *Viettelijän päiväkirja*. Suom. V. A. Koskenniemi. Porvoo: WSOY.
[Alkuteos ilmestynyt 1843: *Forførerens dagbog*.]

LACLOS, CHODERLOS DE 2000: *Vaarallisia suhteita*. Suom. Leena Kekomäki. Helsinki: Otava.
[Alkuteos ilmestynyt 1782: *Les liaisons dangereuses*.]

MASON, RICHARD 2011: *History of a Pleasure Seeker*. Lontoo: Weidenfeld & Nicolson.

McEWAN, IAN 2004: *Enduring Love*. Lontoo: Vintage. [Alkuteos ilmestynyt 1997.]

MITCHELL, MARGARET 1993: *Gone with the Wind*. Lontoo: Macmillan. [Alkuteos ilmestynyt 1936.]

NABOKOV, VLADIMIR 1968: *King, Queen, Knave*. Lontoo: Weidenfeld and Nicolson.

NIFFENEGGER, AUDREY 2005: *The Time Traveler's Wife*. Lontoo: Vintage.

OVIDIUS NASO, PUBLIUS 1965: *Rakastamisen taito. Rakkauden parannuskeinot*. Suom. Seppo Heikinheimo. Helsinki: Weilin+Göös. [Alkuteokset ilmestyneet n. 2 eaa.: *Ars amatoria & Remedia amoris*.]

PALAHNIUK, CHUCK 1997: *Fight Club*. New York: Henry Holt.

RAAMATTU 1992. Helsinki: Kirjapaja.

STRAUSS, NEIL 2007: *Rules of the Game*. New York: Harper Collins.

TEPPO M. 2008: *Sata naista*. Helsinki: Gummerus.

WEBER, ERIC 1970: *How to Pick up Girls*. New York: Symphony Press.

WELDON, FAY 1983: *The Life and Loves of a She-Devil*. Lontoo: Hodder & Stoughton.

WILDE, OSCAR 1995: *The Picture of Dorian Gray*. Lontoo: Collins. [Alkuteos ilmestynyt 1891.]

Audiovisuaaliset lähteet:

How I Met Your Mother -televisiosarja, 2005–2014. Tuot. Carter Bays, Pamela Fryman, Rob Greenberg & Graig Thomas, CBS.

Mad Men –televisiosarja, 2007–2015. Tuot. Matthew Weiner, Scott Hornbacher, Andre Jacquemetton, Maria Jacquemetton & Janet Leahy, Lionsgate Television.

Tutkimuskirjallisuus:

ALLEN, GRAHAM 2000: *Intertextuality*. Lontoo: Routledge.

- BAUDRILLARD, JEAN 1990: *Seduction*. Käänt. Brian Singer. Basingstoke & Lontoo: Macmillan. [Alkuteos ilmestynyt 1979.]
- BEN-PORAT, ZIVA 1976: "The Poetics of Literary Allusion." *PLT. Journal of Descriptive Poetics* 1:1, 105–128.
- BINHAMMER, KATHERINE 2009: *The Seduction Narrative in Britain, 1747–1800*. Cambridge: Cambridge UP.
- BLACK, MAX 1954: "Metaphor." *Proceedings of the Aristotelian Society* 55, 273–294.
- BLOOM, HAROLD 1973: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford UP.
- BLOOM, HAROLD 1976: *Poetry and Repression. Revisionism from Blake to Stevens*. New Haven, Conn & Lontoo: Yale UP.
- BLOOM, HAROLD 1982: *Agon. Towards a Theory of Revisionism*. New York: Oxford UP.
- BLOOM, HAROLD 2003: *A Map of Misreading*. New York: Oxford UP. [Alkuteos ilmestynyt 1975.]
- BLOOM, HAROLD 2011: *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*. New Haven, Conn: Yale UP.
- BONTATIBUS, DONNA R. 1999: *The Seduction Novel of the Early Nation. A Call for Socio-Political Reform*. East Lansing: Michigan State UP.
- BOWERS, TONI 2005: "Representing Resistance: British Seduction Stories, 1660–1800." Teoksessa *A Companion to the Eighteenth-Century Novel and Culture*. Toim. Paula Backsheider & Catherine Ingrassia. Oxford: Blackwell, 140–163.
- BOWERS, TONI 2011: *Force or Fraud. British Seduction Stories and the Problems of Resistance, 1660–1760*. New York: Oxford UP.
- BROOKS, PETER 1984: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass & Lontoo: Harvard UP.
- BROOKS, PETER 1993: *Body Work. Objects of Desire on Modern Narrative*. Cambridge, Mass & Lontoo: Harvard UP.
- BRUNER, JEROME 1991: "The Narrative Construction of Reality." *Critical Inquiry* 18:1, 1–21.
- CAVARERO, ADRIANA 2000: *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*. Käänt. Paul A. Kottman. Lontoo & New York: Routledge. [Alkuteos ilmestynyt 1997: *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*.]
- CHAMBERS, ROSS 1984: *Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CLAYTON, JAY 1989: "Narrative and Theories of Desire." *Critical Inquiry* 16:1, 33–57.

COHN, DORRIT 2012: "Metalepsis and Mise en Abyme." Käänt. Lewis S. Gleich. *Narrative* 20:1, 105–114. [Alkuteksti ilmestynyt 2005: "Metalepse et mise en abyme". Teoksessa *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*. Toim. John Pier & Jean-Marie Schaeffer. Pariisi: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 121–130.]

CULLER, JONATHAN 1981: "The Uses of *Madame Bovary*." *Diacritics* 11:3, 74–81.

CULLER, JONATHAN 2001: *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*. Lontoo & New York: Routledge Classics. [Alkuteos ilmestynyt 1981.]

DASENBROCK, REED WAY 1995: "Truth and Methods." *College English* 57:5, 546–561.

DAVIS, COLIN 2013: "Fiktio, väkivalta ja toiseus. Albert Camus'n *Sivullinen* ja 'Yövieras'." Teoksessa *Romaanin historian ja teorian kytköksiä*. Toim. Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli. Suom. Hanna Meretoja. Helsinki: SKS, 113–132. [Alkuteksti ilmestynyt 2003: "The Cost of Being Ethical: Fiction, Violence, and Altericide." *Common Knowledge* 9:2, 241–253.]

DILL, ELIZABETH 2003: "A Mob of Lusty Villagers. Operations of Domestic Desires in Hannah Webster Foster's *The Coquette*." *Eighteenth-Century Fiction* 15:2, 255–279.

EDMUNDSON, MARK 1995: *Literature Against Philosophy, Plato to Derrida. A Defence to Poetry*. Cambridge: Cambridge UP

FLUDERNIK, MONIKA 1991: "The Historical Present Tense Yet Again: Tense Switching and Narrative Dynamics in Oral and Quasi-Oral Storytelling." *Text* 11:3, 365–398.

FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards a 'Natural' Narratology*. Lontoo: Routledge.

FLUDERNIK, MONIKA 2003: "Chronology, Time, Tense and Experientiality in Narrative." *Language and Literature* 12:2, 117–134.

FLUDERNIK, MONIKA 2010: "Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit." Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Suom. Sanna Katariina Bruun. Helsinki: Gaudeamus, 17–43. [Alkuteksti ilmestynyt 2003: "Natural Narratology and Cognitive Parameters." Teoksessa *Narrative Theory and Cognitive Sciences*. Toim. David Herman. Stanford: CSLI Publications, 243–267.]

GENTNER, DEDRE 1998: "Analogy." Teoksessa *Companion to Cognitive Sciences*. Toim. William Bechtel & George Graham. Oxford: Blackwell, 107–113.

GILBERT, SANDRA M. & GUBAR, SUSAN 1984: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Conn: Yale UP. [Alkuteos ilmestynyt 1979.]

GIRARD, RENÉ 1988: *Deceit, Desire and the Novel. Self and Other in Literary Structure*. Käänt. Yvonne Freccero. Baltimore & Lontoo: The Johns Hopkins UP. [Alkuteos ilmestynyt 1966: *Mensonge romantique et vérité romanesque*.]

GRAY, WILLIAM 2007: "Pullman, Lewis, MacDonald, and the Anxiety of Influence." *Mythlore* 25:3/4, 117–132.

- GREESON, JENNIFER RAE 2006: " " 'Ruse It Well'. Reading, Power, and the Seduction Plot in *The Curse of Caste*." *African American Review* 40:4, 769–778.
- HARDWICK, ELISABETH 1975: *Seduction and Betrayal. Women and Literature*. New York: Vintage Books. [Alkuteos ilmestynyt 1974.]
- HARRIS, CHARLES B. 2014: "The Anxiety of Influence: The John Barth/David Foster Wallace Connection." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 55:2, 103–126.
- HEBEL, UDO J. 1991: "Towards a Descriptive Poetics of *Allusion*." Teoksessa *Intertextuality*. Toim. Heinrich F. Plett. Berliini & New York: de Gruyter, 135–164.
- HERMAN, DAVID 2002: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- HERMAN, DAVID 2007: "Introduction." Teoksessa *The Cambridge Companion to Narrative*. Toim. David Herman. Cambridge: Cambridge UP, 3–21.
- HERMAN, DAVID 2009: *Basic Elements of Narrative*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- HERMAN, LUC & VERVAECK, BART 2009: "Narrative Interest as Cultural Negotiation." *Narrative* 17:1, 111–129.
- HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- HÜHN, PETER 2008: "Functions and Forms of Eventfulness in Narrative Fiction." Teoksessa *Theorizing Narrativity*. Toim. John Pier & José A. G. Landa. Berliini: de Gruyter, 141–163.
- HÜHN, PETER 2010: *Eventfulness in British Fiction*. Berliini & New York: de Gruyter.
- HUTCHEON, LINDA 1980: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ont: Wilfrid Laurier UP.
- HÄGG, SAMULI 2008: "Lisää käyttöä mahdollisille maailmoille." *Avain* 3/2008, 5–21.
- IKONEN, TEEMU 1995: "Referenssin liikkeestä. Peter Brooks narratologian 'tuolla puolen'." Teoksessa *Karnevaali ja autiomaan kirjallisuustieteellisiä tutkimuksia*. Toim. Anna Makkonen & Teemu Ikonen. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen julkaisusarja n:o 1. Helsinki: Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitos, 22–43.
- KUKKONEN, KARIN 2011: "Metalepsis in Popular Culture: An Introduction." Teoksessa *Metalepsis in Popular Culture*. Toim. Karin Kukkonen & Sonja Klimek. New York: de Gruyter, 1–21.
- LABOV, WILLIAM 1972: *Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- LABOV, WILLIAM 1997: "Some Further Steps in Narrative Analysis." *Journal of Narrative and Life History* 7:1–4, 395–415.

- LABOV, WILLIAM & WALETSKY, JOSHUA 1967: "Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience." Teoksessa *Essays on Verbal and Visual Arts*. Toim. June Helm. Seattle: Washington UP, 12–44.
- LEHTIMÄKI, MARKKU 2004: "The Art of Fighting / The Art of Writing: Norman Mailer's Anxiety of Influence in *The Fight*." Teoksessa *Intertextuality & Intersemiosis*. Toim. Marina Grishakova & Markku Lehtimäki. Tartto: Tartu UP, 31–55.
- LOCKRIDGE, ERNEST 1987: "F. Scott Fitzgerald's *Trompe l'Oeil* and *The Great Gatsby*'s Buried Plot." *The Journal of Narrative Technique*, 17:2, 163–183.
- LUTZ, DEBORAH 2006: *The Dangerous Lover. Gothic Villains, Byronism, and the Nineteenth-Century Seduction Narrative*. Columbus: Ohio State UP.
- MACHACEK, GREGORY 2007: "Allusion." *PMLA* 122:2, 522–536.
- MARRAPODI, MICHELE 2011: "Shakespeare, Milton, and the Romantic Imagination." *Textus* 24:1, 81–106.
- McHALE, BRIAN 1994: "Whatever Happened to Descriptive Poetics?" Teoksessa *The Point of Theory. Practices of Cultural Analysis*. Toim. Mieke Bal & Inge E. Boer. New York: Continuum, 56–65.
- MERETOJA, HANNA 2014: *The Narrative Turn in Fiction and Theory: The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- MIHKELEV, ANNELI 2004: "Allusion in Intersemiosis: Some Aspects of Alluding in Poetry." Teoksessa *Intertextuality & Intersemiosis*. Toim. Marina Grishakova & Markku Lehtimäki. Tartto: Tartu UP, 168–187.
- MÜLLER, WOLFGANG G. 1991: "Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures." Teoksessa *Intertextuality*. Toim. Heinrich F. Plett. Berliini & New York: de Gruyter, 101–121.
- MURPHY, OLIVIA 2013: "Rethinking Influence by Reading with Austen." *Women's Writing* 20:1, 100–114.
- MÄKELÄ, MARIA 2005: *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Fiktiivisen tajunnan kuvaus aviorikoksen kirjallisissa kehyksissä: Madame Bovary, The Awakening ja Sa Femme*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen Yliopiston Taideaineiden laitos.
- MÄKELÄ, MARIA 2011: *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere: Tampere UP.
- NANDREA, LORRI 2010: "Desiring-Production and the Novel." *Novel* 43:1, 18–22.
- NORRICK, NEAL R. 2005: "The Dark Side of Tellability." *Narrative Inquiry* 15:2, 323–343.
- NORRICK, NEAL R. 2007: "Conversational Storytelling." Teoksessa *The Cambridge Companion to Narrative*. Toim. David Herman. Cambridge: Cambridge UP, 127–141.

- OCHS, ELINOR & CAPPS, LISA 2002: *Living Narrative. Creating Lives in Everyday Storytelling*. Cambridge, Mass & Lontoo: Harvard UP. [Alkuteos ilmestynyt 2001.]
- ORR, MARY 2003: *Intertextuality: Debates and Contexts*. Cambridge: Polity Press.
- PAGE, RUTH 2007: "Gender." Teoksessa *The Cambridge Companion to Narrative*. Toim. David Herman. Cambridge: Cambridge UP, 189–202.
- PALMER, ALAN 2004: *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- PERRI, CARMELA 1978: "On Alluding." *Poetics* 7:3, 289–307.
- PFISTER, MANFRED 1991: "How Postmodern is Intertextuality?" Teoksessa *Intertextuality*. Toim. Heinrich F. Plett. Berliini & New York: de Gruyter, 207–224.
- PHELAN, JAMES 1996: *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State UP.
- PRINCE, GERALD 1982: *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berliini: Mouton.
- PRINCE, GERALD 1992: *Narrative as Theme. Studies in French Fiction*. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press.
- PRINCE, GERALD 2008: "Narrativehood, Narrativeness, Narrativity, Narratability." Teoksessa *Theorizing Narrativity*. Toim. John Pier & José A. G. Landa. Berliini: de Gruyter, 19–27.
- ROEMER, MICHAEL 1995: *Telling Stories. Postmodernism and the Invalidation of Traditional Narrative*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield.
- ROULSTON, CHRIS 2010: *Narrating Marriage in Eighteenth-Century England and France*. Burlington, Vt: Ashgate.
- RUDRUM, DAVID 2008: "Narrativity and Performativity: From Cervantes to Star Trek." Teoksessa *Theorizing Narrativity*. Toim. John Pier & José A. G. Landa. Berliini: de Gruyter, 253–276.
- RYAN, MARIE-LAURE 1991: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana UP.
- RYAN, MARIE-LAURE 1999: "Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative." Teoksessa *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. Toim David Herman. Columbus: Ohio State UP, 113–141.
- RYAN, MARIE-LAURE 2005: "Tellability." Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman et al.. Lontoo: Routledge, 589–591.
- SACKS, HARVEY 1974: "An Analysis of the Course of a Joke's Telling in Conversation." Teoksessa *Explorations in the Ethnography of Speaking*. Toim. Richard Bauman & Joel F. Sherzer. Cambridge: Cambridge UP, 337–353.
- SAINT-AMAND, PIERRE 1994: *The Libertine's Progress: Seduction in the Eighteenth-Century French Novel*. Hanover, N.H.: Brown UP.

SCHANK, ROGER C. & ROBERT P. ABELSON 1977: *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.

SCHMID, WOLF 2003: "Narrativity and Eventfulness." Teoksessa *What Is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Toim. Tom Kindt & Hans-Harald Müller. Berliini & New York: de Gruyter, 17–34.

SEDGWICK, EVE KOSOFSKY 1985: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP.

SIMPSON, MICHAEL 2003: "Behind Harold's Bloomsday Book: Gothic Secrets in Literary History." *Women: a Cultural Review* 14:3, 229–247.

ŠKLOVSKI, VIKTOR 2001: "Taiteesta – keinona." Teoksessa *Venäläinen Formalismi. Antologia*. Toim. Pekka Pesonen & Timo Suni. Suom. Timo Suni. Helsinki: SKS, 29–49. [Alkuteksti ilmestynyt 1917: "Iskusstvo kak priem."]

STERNBERG, MEIR 2003a: "Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I)." *Poetics Today* 24:2, 297–395.

STERNBERG, MEIR 2003b: "Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (II)." *Poetics Today* 24:3, 517–638.

TAMMI, PEKKA 1999: *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Four Essays*. Tampere: Tampere UP.

TANNER, TONY 1979: *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*. Baltimore & Lontoo: The Johns Hopkins UP.

VARADHARAJAN, ASHA 2008: "The Unsettling Legacy of Harold Bloom's *Anxiety of Influence*." *Modern Language Quarterly* 69:4, 461–480.

WAUGH, PATRICIA 1984: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Lontoo: Routledge.

Painamattomat lähteet:

BARONI, RAPHAËL 2011: "Tellability." Teoksessa *the living handbook of narratology*. Toim. Peter Hühn et al.. Hampuri: Hamburg University. [Viimeksi muokattu 18.4.2014.] Verkkolähde: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/tellability> (Vierailtu 1.4.2016.)

BEHR, RAFAEL 2005: "Girls, if you see this man, run a mile." *The Observer* 25.9.2005. Verkkolähde: <http://www.theguardian.com/books/2005/sep/25/biography.society?INTCMP=ILCNETTXT3487> (Vierailtu 1.4.2016.)

IVERSEN, STEFAN 2014: "Narratives in Rhetorical Discourse." Teoksessa *the living handbook of narratology*. Toim. Peter Hühn et al.. Hampuri: Hamburg University. Verkkolähde: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratives-rhetorical-discourse> (Vierailtu 1.4.2016.)

JACOBS, ALEXANDRA 2005: “‘The Game’: Come Here Often?” *The New York Times Sunday Book Review* 11.9.2005. Verkkolähde: <http://www.nytimes.com/2005/09/11/books/review/the-game-come-here-often.html> (Vierailtu 1.4.2016.)

VERMEULEN, TIMOTHEUS & van den AKKER, ROBIN 2010: “Notes on Metamodernism.” *Journal of Aesthetics & Culture* Vol. 2. Verkkolähde: <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6304> (Vierailtu 1.4.2016.)